Musikwissenschaft

Der mehrstimmige instrumental begleitete Kirchengesang in der Erzdiözese Köln zur Zeit der vier letzten Kurfürsten

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

Von

Alfred Becker

aus Beuel

1938

Druckerei und Verlag wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch
Würzburg-Aumühle

Berichterstatter:

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort. Seite

I. Abschn. Die kirchliche Gesetzgebung der Kirchenmusik 1

1. Allgemeingültige Bestimmungen 1
2. Das Kölner Provinzialkonzil von 1662 und seine Stellung zur Kirchenmusik 11

II. Abschn. Die Kirchenmusikpraxis im Erzbistum Köln 13

1. Das vorliegende Quellenmaterial 13
2. Urteile von Zeitgenossen über die Kirchenmusik 24

III. Abschn. Die Kirchenmusikpraxis in der Erzdiözese Köln in ihrem Verhältnis zum Standpunkt der römischen Kurie 32

Anmerkungen 46

Vorwort.

Ziel dieser Arbeit ist es, auf Grund der Quellen aus der Zeit der letzten Kurfürsten von Köln zu versuchen, einen tieferen Einblick in die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste in der Erzdiözese Köln, vornehmlich am Hofe des Kurfürsten zu Bonn, zu gewinnen. Dabei geht es in erster Linie darum, festzustellen, in welchem Umfange die Instrumente zu diesem Zwecke herangezogen wurden. Gleichzeitig aber ist der Blick auf die liturgischen Forderungen zu richten, denen Gesang und Instrumentalmusik in der Kirche unterlagen.

Für die Anregung zu dieser Arbeit, die 1930 begonnen wurde, und für tatkräftige Unterstützung habe ich Herrn Professor Dr. Schiedermair vornehmlich zu danken. Ferner schulde ich wärmsten Dank Herrn Professor Dr. Koeniger in der kath.-theologischen Fakultät, der mir ebenfalls mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat.

I. Abschnitt.

Die kirchliche Gesetzgebung der Kirchenmusik.

1. Allgemeingültige Bestimmungen.

Seit die Musik sich — zunächst als reiner Gesang — im Gang der Entwicklung mit der Liturgie der römischen Kirche vereinigte und, als der Bau der römischen Liturgie klar umrissene Formen angenommen hatte, ein bedeutsamer Bestandteil des feierlichen Gottesdienstes wurde, ergab sich für die Kirche allmählich die Notwendigkeit, wie über die rechte Ausführung der Liturgie so auch über die Angemessenheit der Kirchenmusik zu wachen. In erster Linie mußte der Papst als Oberhaupt der Kirche das Wort ergreifen, wenn es galt, Mißbräuche zu beseitigen oder zu kirchlicher Gesinnung zu mahnen. Daneben fiel auch den Bischöfen die Aufgabe zu, in ihren Diözesen Entscheidungen zu treffen, die geeignet waren, Richtlinien zu geben und Entartungen der Kirchenmusik aus dem Gottesdienste auszuscheiden. Seit „die Mehrstimmigkeit ... nicht mehr als klangliche Bereicherung des Chorals angesehen werden konnte", ergriffen die Kirchenfürsten die Feder, um „gegen den weltlichen Geist in der kirchlichen Musik" Stellung zu nehmen [1]). Auf Provinzialkonzilien und Diözesansynoden wurden Beschlüsse gefaßt, in denen bestimmt wurde, wie die Kirchenmusik beschaffen sein müsse, damit sie im Gotteshause verwendet und geduldet werden könne.

In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, als die fortschreitende Durchbildung der Mehrstimmigkeit die Gefahr der Unverständlichkeit des Textwortes heraufbeschwor, zumal da auch verschiedene Texte, weltliche und geistliche, gleichzeitig gesungen wurden, erhob Papst Johann XXII. seine Stimme und forderte in der Dekretale „Docta sanctorum" aus dem Jahre 1324/25 die Rückkehr zum „einfachen" Choralgesang oder zu einfacher Begleitung des „cantus planus" in Oktaven, Quinten, Quarten u. a., wobei die Melodie des „cantus" selbst unangetastet bleiben sollte; denn der Zweck des Kirchengesanges sei: „ut fidelium devotio excitetur" [2]). Dabei klagt Papst Johann über die Mißstände, die sich in der Kirchenmusik bemerkbar machen: „Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnumquam inculcant adeo, ut interdum antiphonarii

et gradualis fundamenta despiciant, ignorent, super quo aedificant, tonos nesciant, quos non discernunt, immo confundunt, quum ex earum multitudine notarum adscensiones pudicae, descensionesque temperatae, planicantus, quibus toni ipsi secernuntur ad invicem, obfuscentur. Currunt enim, et non quiescunt; aures inebriant, et non medentur; gestibus simulant quod depromunt; quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur. ... Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis praecipue, sive solemnibus in missis et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae, quae melodiam sapiunt, puta octavae, quintae, quartae et huiusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur, sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, maxime quum huismodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant."

Diese Dekretale Johanns XXII. konnte zwar die Entwicklung der Kirchenmusik nicht wesentlich beeinflussen, doch behielt sie praktisch Geltung bis zum Trienter Konzil, auf dem man erneut zur Kirchenmusik Stellung nahm und sich auf die genannte Dekretale berief [3]). Die Entscheidungen des Tridentinums bildeten die Grundlage für weitere päpstliche und bischöfliche Willensäußerungen, zumal sie Raum genug ließen für die verschiedensten musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten. Sie befaßten sich auch ausdrücklich mit der Instrumentalmusik. Zwar fanden sich einige Bischöfe, die die mehrstimmige Musik überhaupt aus der Kirche ausgeschaltet wissen wollten, doch wurde ihre Forderung nicht beachtet, und im Wortlaut des Gesetzes kommt nur zum Ausdruck, daß die Kirchenmusik nichts enthalten dürfe, was der Heiligkeit des Gotteshauses widerspräche [4]). Die grundsätzliche Stellungnahme des Konzils zur Musica sacra erhielt endlich in der 22. Sitzung folgende Formulierung: „Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit." [5]) Mit den Sätzen: „Caetera, quae ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendi, seu modulandi ratione quae necessaria erunt, et si qua hujusmodi, synodus provincialis pro cuiusque provinciae utilitate, et moribus, certam cuique formulam praescribet. Interea vero episcopus non minus quam cum duobus canonicis, quorum unus ab episcopo, alter a capitulo eligatur, in iis, quae expedire videbuntur, poterit providere" wurde den Diözesansynoden und den Bischöfen „die Durchführung der nötigen Maßnahmen für die gottesdienstliche Ordnung und für eine geziemende Kirchenmusik übertragen" [6]). Zudem ward nicht gestattet, daß der liturgische Gottesdienst in der Landessprache gehalten wurde [7]). Dieses Verbot der Landessprache galt also „indirekt" auch für die Kirchenmusik [8]).

Der auf der 22. Sessio des Tridentinischen Konzils ausgesprochene Satz, der sich mit der Kirchenmusik befaßt, erhielt für die

Zukunft besondere Geltung und wurde zur Grundlage für die weiteren Verfügungen sowohl der Päpste als auch der Bischöfe, wie es vorgesehen war. Papst Benedikt XIV. hebt in der Constitutio „Ad militantis" von 1742 in § 6 folgendes hervor: „Itaque a quibuscumque mandatis, prohibitionibus, provisionibus, et statutis tam in visitatione, quam extra, pro Divino Cultu conservando, et augendo, et praesertim circa ea, quae observanda, et evitanda sunt in celebratione Missae, aut alio quovis modo respiciunt executionem Decreti Sac. Concilii Sess. 21 de Refor. cap. 8, et sess. 22. in Decret. de obser. et evit. in celebrat. Miss." [9]) Damit beruft er sich ausdrücklich auf das Tridentinische Konzil und betont die Geltung seiner Anordnungen für den Kultus.

Die in der 22. Sessio erhobene Forderung wurde als gemeinrechtlich in Dekreten von Diözesansynoden zitiert, in denen sich die Notwendigkeit ergab, zur Kirchenmusik Stellung zu nehmen, und fand auch dem Sinne nach Eingang in die liturgischen Bücher, die sich mit dem Gesang der Kirche befassen. An hervorragender Stelle steht in dieser Hinsicht das Caeremoniale Episcoporum, das, im Jahre 1600 von Papst Clemens VIII. erstmalig herausgegeben, genaue Bestimmungen über die Beschaffenheit der liturgischen Musik enthält [10]). Auch die Ritenkongregation, die seit 1588 die Riten überwacht, trifft in zweifelhaften Fällen Entscheidungen über die Kirchenmusik, die unter gewissen Voraussetzungen Allgemeingeltung haben [11]). Sie steht über den Ordinarien der einzelnen Diözesen [12]) und ist somit in der Lage, Bestrebungen entgegenzutreten, die vom einmal festgelegten Standpunkte der Kirche wegführen, auch dann, wenn diese von den Bischöfen selbst gefördert oder geduldet werden sollten. Ausdrücklich verlangt sie die Beachtung des Caeremoniale Episcoporum [13]).

Grundsätzlich wird der Gregorianische Choral als Gesang der römisch-katholischen Kirche angesehen, doch auch mehrstimmige Vokalmusik oder instrumental begleiteter Gesang von ihr durchaus zugelassen, freilich erst in zweiter Linie. Das Trienter Konzil sagt darüber zwar nicht viel, doch ist das Gesagte insofern bedeutungsvoll, als der Charakter einer wahrhaft kirchlichen Musik genau umrissen ist. Die Richtlinien für die musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes waren damit gegeben und galten als Norm für die verschiedenen Territorien, in denen den Ordinarien die Pflicht der Regelung oblag. Diese hatten naturgemäß nationale Eigentümlichkeiten zu berücksichtigen und diesen entsprechend ihre Anordnungen zu treffen, ohne allerdings die grundsätzliche Haltung der Kirche aus dem Auge zu lassen. Ausdrücklich betont Papst Benedikt XIV. die Notwendigkeit, daß die Bischöfe in einem guten Verhältnisse zum Volke stehen: „ne Episcopus cui populorum amor ad munus suum utiliter gerendum necessarius est, eorum animos a se ultro abalienare, sibique molestias et offensiones sine causa parare velle videatur. In hac nos sententia duae res confirmant, de quibus in citata nostra encyclica Epistola fusius egimus. Una est, quod, cum in Concilio Tridentino a quibusdam Episcopis

ecclesiasticae disciplinae studiosis propositum fuisset, ut cantus musicus ab Ecclesiis omnino tolleretur, nec nisi Gregorianus canendi modus in ipsis retineretur; cum tamen alii recte animadvertissent, per huiusmodi novitatem innumeris querelis atque perturbationibus aditum apertum iri, hoc denique consilium captum fuit, non ut musici cantus in Ecclesiis prohiberentur, sed, ut certis propositis regulis, ad pietatis et gravitatis normam reformarentur. Altera est, quae paucis ab hinc annis examinata fuit quaestio de usu organi, aliorumque instrumentorum musicorum; quae scilicet ab aliquibus optimo zelo ductis, ut in praedicta nostra Epistola innuimus, ab Ecclesiis removenda esse dicebantur: in quo quidem Pontificii Sacelli nostri, ac Metropolitanae Lugdunensis Ecclesiae, aliorumque Ecclesiarum, in quibus eorum usus nunquam receptus fuit, exempla ipsis favebant. Sed cum alii pro organo, aliisque instrumentis in Ecclesiarum musica retinendis, pari studio certarent, et satis appareret, cum difficile futurum esset eorum usum tollere ab iis Ecclesiis, in quibus jam pridem invectus erat, satius visum est, mediam viam tenere; nec omnia scilicet musica instrumenta in Ecclesiis permittere, nec omnia prohibere." [14]) In diesen Ausführungen bekennt sich der Papst ausdrücklich zu einem Mittelweg. Es scheint ihm nicht angebracht zu sein, sowohl jeden mehrstimmigen Gesang aus der Kirche fernzuhalten, als auch den Gebrauch von Musikinstrumenten für den Gottesdienst zu verbieten. Denn es sei von anderen bereits festgestellt worden, daß ein derartiges Vorgehen unzählige Klagen heraufbeschwören und zu Verwirrung führen würde, daß also unnötige Schwierigkeiten entstehen würden, die ein gutes Einvernehmen zwischen den Bischöfen und dem Volke verhindern könnten. Aus dem gleichen Grunde sehen wir auch im Laufe der Zeit den Widerstand gegen die Einführung der Landessprache in den Gottesdienst abnehmen [15]). Damit war nationalen Eigentümlichkeiten ohne weiteres Raum gegeben. Allerdings spricht daraus mehr die Sorge um ein gutes Verhältnis zwischen Bischöfen und Volk, als das Verständnis für Eigentümlichkeiten nationaler Art. Die Bischöfe hatten aber dafür Sorge zu tragen, daß durch das Hervortreten nationaler Eigentümlichkeiten nicht Elemente in die Feier des Gottesdienstes hineinkamen, die den Ernst und die Würde der gottesdienstlichen Handlung verletzt hätten. Denn niemals entfernte sich die Kirche von der Grundforderung, die in dem Ausspruche des Konzils zutage tritt: „... ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit". Dadurch, daß sie sich immer wieder auf den Choral berief und seinen Vorrang vor jeder mehrstimmigen Musik betonte, tat sie kund, daß dieser allein in der Lage sei, den Forderungen der Kirche bis zum äußersten gerecht zu werden, während der mehrstimmige Gesang, zumal der instrumental begleitete, durchaus nicht immer die Gewähr dafür bot, daß er den von der Kirche gegebenen Normen entsprach.

Und doch trat im Laufe der Zeit die Pflege des Gregorianischen Chorals mehr und mehr in den Hintergrund, indes der instrumen-

tal begleitete mehrstimmige Gesang an Bedeutung zunahm. Überdies erlangten die Instrumente infolge ihrer Verselbständigung stellenweise ein solches Übergewicht über den Gesang, daß auch dazu von der Kirche Stellung genommen werden mußte. Papst Benedikt XIV. spricht darum in seiner Enzyklika „Annus qui" vom Jahre 1749 (§ 12) ausdrücklich das Verbot einer Kirchenmusik aus, in der die Instrumente den Gesang erdrücken und nur schweigen, um virtuosen Gesangsmanieren Raum zu geben [16]). Der Papst setzte zwar den Gebrauch der Instrumente ohne weiteres voraus, war aber darauf bedacht, ihre Anwendung beim Gottesdienst so zu bestimmen, daß die Würde des Gottesdienstes durch sie nicht verletzt würde. Er verlangte darum in (§ 3) der genannten Enzyklika: „... ut musicus cantus, qui nunc in Ecclesiis usu receptus est, et qui Organi, aliorumque Instrumentorum harmoniae conjungi solet, ita instituatur, ut nihil profanum, nihil mundanum, aut theatrale resonet." Um die Grenzen des Gesanges und der Instrumentalmusik im Profanen und Kirchlichen zu bestimmen, galt es festzusetzen, welche Instrumente in der Kirche geduldet werden könnten, sei es zur Begleitung des Gesanges, sei es zur Ausführung von reiner Instrumentalmusik [17]). Denn es stand auch dieser nichts im Wege, wenn sie die Bedingungen erfüllte, die in § 13 der Enzyklika „Annus qui" aufgestellt wurden. Die betreffende Stelle lautet: „Demum quoad symphonias attinet, tolerari poterunt, ubi earum usus jam receptus est, dummodo graves sint, et earum prolixitudine, aut diuturnitate taedium, et fastidium non afferant iis, qui adsunt in Choro, vel Altari in Vesperis, aut in Missis inserviunt." Es war also zunächst erforderlich, daß der Gebrauch reiner Instrumentalmusik schon eingebürgert war, wenn diese geduldet werden sollte, daraus aber ist zu schließen, daß sie nicht neu eingeführt werden sollte. Immerhin war sie zu dulden, wenn sie nicht zu umfangreich und dem Gotteshause entsprechend erschien.

Jegliche Instrumentalmusik aber sollte zur Advents- und Fastenzeit ausgeschlossen sein, allerdings mit einigen Ausnahmen, wie das Caeremoniale Episcoporum (Lib. 1, cap. 28, § 2) festlegt. Der Wortlaut ist folgender: „Inter eas (an den Tagen nämlich, an denen Orgelspiel den Gesang der Musiker begleiten darf) non connumerantur Dominicae Adventus, et Quadragesimae, excepta Dominica tertia Adventus, quae dicitur G a u d e t e i n D o m i n o, et quarta Quadragesimae, quae dicitur L a e t a r e J e r u s a l e m, sed in Missa tantum; item exceptis festis, et feriis infra Adventum, aut Quadragesimam occurrentibus, quae cum solemnitate ab Ecclesia celebrantur: ut die sanctorum Matthiae... infra Adventum et Quadragesimam occurrentibus. Item feria quinta in Coena Domini usque ad G l o r i a i n e x c e l s i s D e o inclusive et Sabbato sancto ab hymno angelico ac deinceps, et quandocumque occurreret celebrare solemniter, et cum laetitia, pro aliqua re gravi."

Ähnlich heißt es am gleichen Orte (§ 13) hinsichtlich der Messen für die Verstorbenen: „In Missis, et officiis Defunctorum, nec organo, nec musica, quam figuratam vocant, utimur, sed cantu

firmo; quem etiam tempore Adventus, et Quadragesimae in ferialibus diebus convenit adhiberi."

Benedikt XIV. wendet sich im § 13 seiner Enzyklika „Annus qui" ebenso gegen den Gebrauch der Instrumente während dieser Zeiten und weist u. a. auf ein Dekret des Provinzialkonzils von Rom aus dem Jahre 1725 (tit. 15, num. 6) hin, das die gleichen Bestimmungen enthält [18]). Aber schon 1673 und 1718 nahm die Ritenkongregation auf eine Anfrage hin, die unter Bezugnahme auf das Caeremoniale Episcoporum (I, cap. 28, § 2) an sie gerichtet war, zur gleichen Angelegenheit Stellung und bestimmte (1673): „In Dominica III. Adventus et IV. Quadragesimae pulsanda sunt Organa in Missa et utrisque Vesperis"; (1718): „Organa in praedictis Dominicis pulsari debere in Missa solemni et in Vesperis tantum, non vero in aliis Horis Canonicis." [19]) Es handelt sich dabei um die im Caeremoniale Episcoporum angeführten Sonntage, die eine Ausnahme von der aufgestellten Regel bilden. Hinzugefügt wird nur, daß auch bei der Vesper an diesen Sonntagen das Orgelspiel gestattet ist. Dieser Zusatz findet sich damals im Caeremoniale Episcoporum noch nicht [20]).

In diesen Verfügungen war kundgetan, wann der Gebrauch von Instrumenten gestattet war und wann nicht. Es war aber überdies darauf zu achten, daß durch sie nicht weltliche Züge in die Kirchenmusik hineinkamen, wie Papst Benedikt XIV. in dem oben zitierten Abschnitt des § 3 seiner Enzyklika „Annus qui" darlegt. Das Caeremoniale Episcoporum sagt im § 12: „Idem quoque cantores, et musici observent, ne vocum harmonia, quae ad pietatem augendam ordinata est, aliquid levitatis, aut lasciviae praeseferat, ac potius audientium animos a rei divinae contemplatione avocet, sed sit devota, distincta et intelligibilis." [21])

Welche Bedeutung gerade dieser Forderung beigelegt wurde, daß die Kirchenmusik nichts enthalten dürfe, was an weltliche Musik erinnerte, erhellt daraus, daß sich die Erlasse eben mit diesen Punkten besonders eingehend befassen. Denn im Eindringen solcher weltlicher Elemente wurde die größte Gefahr für die Würde des Gotteshauses und die Andacht der Gläubigen gesehen. Papst Benedikt XIV. kommt in seiner Enzyklika „Annus qui" verschiedentlich darauf zurück. Dem Spruch aus § 3 (vergl. oben S. 5), zu dem in den folgenden Paragraphen der Enzyklika eingehender Stellung genommen wird, schließt sich (§ 6) ein Zitat aus den Bestimungen des Provinzialkonzils von Toledo aus dem Jahre 1566 an, in dem es heißt: „Sed et illud maxime cavendum erit, ne ipsius musicae sonus quid theatrale, aut impudicos amorum, bellorumque classicos modulos referens, in Dei laudibus de cantandis imitetur." Der Papst führt dann ferner aus: „Et tandem ut sermonem hac de re absolvamus, nempe de abusu theatralium concentuum in Ecclesiis, qui adeo per se manifestus est, ut nullis indigeant verbis et probationibus; satis erit indicare, omnes eos, qui superius a Nobis citati sunt, tanquam qui usui cantus figurati seu harmonici et musicorum instrumentorum in Ecclesiis faverent, palam profiteri, ac

testari, se quaecumque scripserunt, ea mente et consilio fecisse, ut nequaquam intelligenda sint de cantu, et sono, scaenarum et theatrorum proprio, quem ipsi aeque ac alii reprobant, atque execrantur, sed de cantu, et sono qui Ecclesias decet, et qui populos ad devotionem excitat, quod ex illorum lectione quisque cognoscere poterit." (Ebenfalls § 6.) In § 8 beruft sich Benedikt XIV. auf Papst Alexanders VII. Konstitution „Piae sollicitudinis" (1657), die Innozenz XI. in einer Bulle vom 3. Dezember 1678 bestätigte [22]), sodann auf einen Erlaß des Papstes Innozenz XII. vom 20. August 1692, den dieser herausgab „aliqua tamen dubitatione exorta in intelligenda, atque interpretanda Constitutione Alexandri, et Decreto Innocentii XI.", und der „generatim quarumcumque cantilenarum, seu motetorum cantum prohibuit." Papst Benedikt XIV. stellt fest: „negari nequit, non parum momenti ad removendos ab Ecclesiis theatrales cantus allatum esse", doch genügte das nicht zur Erreichung des gesteckten Zieles: „Fieri enim potest, et nimis non sine nostro dolore fit, ut cantus ... theatrali more, et scaenica strepitu peragatur". (§ 9) In § 10 der Enzyklika „Annus qui" wird sodann das Verbot aller der Instrumente ausgesprochen, die die Musik weltlich machen, wie Pauken, Jagdhörner, Posaunen, Oboen, Flöten, Klaviere, Mandolinen u. a. Alexander VII. hatte in seiner Konstitution „Piae sollicitudinis" (am Schlusse von § 1) ausdrücklich solche Weisen untersagt, „qui choreas et profanam potius quam ecclesiasticam melodiam imitantur" [23]). Innozenz XII. war auf diesen Punkt nicht ausdrücklich eingegangen, doch spricht auch aus seinen Worten die Sorge um eine wirklich kirchliche Musik [24]). Er richtete sein Augenmerk vornehmlich auf die Ausführung des Textes. Schließlich sprach Papst Benedikt XIV. unter Hinweis auf seine Enzyklika „Annus qui" das Verbot unkirchlicher Musik noch einmal zusammenfassend aus, indem er bemerkte: „Sed cum alii pro organo, aliisque instrumentis in Ecclesiarum musica retinendis, pari studio certarent, at satis appareret, quam difficile futurum esset eorum usum tollere ab iis Ecclesiis, in quibus jam pridem invectus erat, satius visum est, mediam viam tenere; nec omnia scilicet musica instrumenta in Ecclesiis permittere, nec omnia prohibere; sed organa, aliisque nonnullis instrumentis retentis, ea duntaxat ab Ecclesiarum choris eliminare, que theatralibus ludis potius, quam sacris locis et actionibus, convenire visa sunt; ut in eadem Epistola nostra distinctius declaratum per nos fuit." [25])

Van Espen, der als Kirchenrechtslehrer auch für das Kölner Gebiet große Bedeutung gewann, nahm in seinem „Jus ecclesiasticum universum" in gleicher Weise entschieden Stellung gegen alles „Laszive" und gegen eine Musik, die mehr zu Tänzen paßt als zum Gottesdienst. In diesem Sinne zitiert er den Spruch einer Provinzialsynode von Cambrai, der u. a. folgenden Wortlaut hat: „Quae vero ad laudes pertinent, ut sint Hymni, Gloria in Excelsis, Sanctus: in his musica locum habeat: sed nec lasciva, nec choreis potius, quam choro congruens, sed gravius & movens pios affectus." (Syno-

dus P. I. Camaracensis, tit. De Cultu & Caeremoniis, cap. 3. de musica in Missa adhibenda.) [26])

Fand schon auf dem Trienter Konzil die Forderung nach alleiniger Geltung des Gregorianischen Chorals als Gesang der Kirche nicht die Anerkennung der meisten Teilnehmer, so war auch in der Folgezeit der Ruf nach einer Musik, die sich streng an diesen anlehnte, nicht imstande, das zeitgebundene Kirchenmusikschaffen zu beeinträchtigen. Und dieses fand, wie aus den im vorhergehenden zitierten Stellen zu entnehmen ist, die Anerkennung der Kirche, die allerdings in ihren Entscheidungen dem Choral eindeutig den Vorrang zugestand; denn die Pflege des Chorals war nicht allein dringend erwünscht, sondern wurde in vielen Fällen zur Pflicht gemacht. Es kann also in keinem Falle die Rede davon sein, daß jede instrumentale Musik aus den Kirchen verbannt werden mußte, nur sollten die Instrumente Begleiter des Gesanges sein und durften in keinem Falle die Führung übernehmen. Benedikt XIV. führte zur Bekämpfung dieses Mißbrauches aus: „Praeter haec autem, de usu instrumentorum, quae in Ecclesiasticis musicis permitti possunt, nihil monebimus, nisi ut illa adhibeantur solummodo ad vim quamdam verborum cantui quodammodo adjiciendam, ut magis magisque audientium mentibus eorum sensus infigatur, commoveanturque fidelium animi ad spiritualium rerum contemplationem, et erga Deum, Divinarumque rerum amorem incitentur ... At vero si instrumenta continenter personent, et solum interdum, ut hodie fieri solet, per momenta aliqua interqiescant, ut liberum spatium audiendis armonicis modulationibus, crsipatisque jaculationibus vocum, vulgo t r i l l i, praebeant; caeterum opprimant, sepeliantque cantantium vocem, sonumque verborum, frustaneus est, et inutilis hujusmodi instrumentorum usus, imo vetitus, atque interdictus." [27]) Das Caeremoniale Episcoporum gestattete damals außer der Orgel andere Instrumente noch nicht [28]).

Es war nun Aufgabe der Bischöfe, gegen Mißbräuche einzuschreiten, die sich in ihren Diözesen bemerkbar machten.

Die Anordnungen der Kirche gehen insgesamt von der Forderung aus, daß der gesungene Text immer verständlich sein soll. Papst Benedikt XIV. sagt in seiner Enzyklika „Annus qui", § 9: „At vero nobis satis erit, prae oculis habitis Sacrorum Conciliorum regulis, et probatorum Sciptorum sententiis, illud admonere, quod si Musicus theatrorum cantus ita instituitur, ut quemadmodum Nobis relatum est, populus spectator, et auditor harmonicis quidem cantorum modulationibus oblectetur, artificio musicae artis gaudeat, numerisque musicis delectetur, melodia, et suavitate vocum fruatur: verba autem plerumque non recte percipiat: diversum utique, et contrarium omnino in Ecclesiastico cantu servari debet, in quo illud in primis curandum est, ut verba perfecte, planeque intelligantur."

Diese Gegenüberstellung der Opernmusik und der Kirchenmusik läßt erkennen, was im wesentlichen von der Kirchenmusik verlangt wird. Nicht das Wohlgefallen an der Schönheit der Musik

ist das Entscheidende, wobei es vielleicht weniger darauf ankommt, daß auch die gesungenen Worte verstanden werden, sondern maßgebend ist vor allem die volle Verständlichkeit des Textes. Bei der großen Bedeutung, die dem liturgischen Texte in der Feier des Gottesdienstes zukommt, war naturgemäß darauf zu achten, daß durch Auslassungen von Worten keine Sinnentstellungen bewirkt wurden.

In diesem Zusammenhange ist auch ein Dekret der Ritenkongregation vom 21. Februar 1643 zu erwähnen, das sich gegen folgende Mißbräuche wendet: „1. Quod in multis Ecclesiis ad inserviendum lepori musices, alteratur notabiliter Textus Sacrarum Scripturarum mutilando, anteponendo, postponendo, et alterando verba ad sensum illarum, et adaptando eas modulationi, ita ut non musica Sacrae Scripturae, sed haec illi inservire videatur.

2. Quod in Missis solemnibus concentus musicales, qui ad rem non pertinent, misceantur; et in tantum spatium protrahantur, ut Sacerdotes otiosi diutius ad Altare distracti haereant, et caeremoniarum ordo inflectatur, ita ut non musica Missae, sed Missa musicae famuletur.

Et S. R. C. censuit: „Indigere reformatione, et quousque ratio congrua ineatur, injungendum . . ., ut praedicta prohibeat, prout magis expedire cognoverit.“ [29])

Der gleiche Grund besteht für das Verlangen, dem Texte nichts hinzuzufügen oder allzu häufige Wortwiederholungen zu vermeiden. Die Worte des „Credo“ sollen so gut verständlich sein, daß sie einer Wiederholung nicht bedürfen, wie aus dem Spruch des Synodus Camaracensis hervorgeht, den van Espen in seinem „Jus ecclesiasticum“ zitiert (oben, S. 7). Hieraus ist auch folgendes zu entnehmen: „. . . In Symbolo canendo placet nec organa nec musicam adhiberi; nisi sit simplex, ac talis ut singula verba sine repetitione possint intellegi.“ [30]) Das Credo der Messe soll außerdem, wie dieser Satz dartut, nur in einfacher Begleitung gesungen werden. Diese Bestimmung hatte den Zweck zu erreichen, daß die Musik nicht die Überhand gewinnt und die Worte unverständlich macht.

Weniger streng sind dagegen die Anordnungen, die Lobgesänge betreffen, wie die Hymnen, das „Gloria in excelsis“ und das „Sanctus“. „In his musica locum habeat,“ sagt die Synode von Cambrai. Ja, es scheint, als ob sich der ganze Jubel in der Musik widerspiegeln solle, der in jenen Gesängen lebt. Die Deutlichkeit der Worte scheint nicht einmal mehr im Vordergrunde zu stehen. Dennoch aber soll die Musik „ernsthaft“ sein und „fromme Affekte erwecken“. (Vgl. oben S. 7.)

Papst Innozenz' XII. Erlaß vom 20. August 1697 ist insofern besonders wichtig, als hier die gleichen Bedingungen für die Geltung der Kirchenmusik sehr bestimmt ausgesprochen sind. Es heißt darin: „. . . che Sua Santità non vuole assolutamente che . . ., si canti Motetto, ò Compositione alcuna, ma solamente nelle Messe l'Introito, Graduale, o l'Offertorio corrente, e ne' Vesperi l'Antifone,

che occorono avanti e doppo il Salmo, che si canta, senza una minima alteratione in modo, che li Musici si uniformino totalmente al Choro, poiche si come in questo non è permesso di aggiungere cos' alcuna all' Offitio, e Messa, così parimente sia interdetto, e prohibito alli Musici; permette bensì le Santità Sua, che nell' elevatione nella S. Messa, e nell' esposizione del Venerabile si possa, per eccitare la devotione de' fideli, cantare qualche Mottetto cavato dagl' Inni di S. Tomasso, o Antifone registrate nel Breviario, e Messale Romano per l'Uffitio, e Messa, che si celebra nella Solennità del Santiss. Sagramento, senza però che si mutino le parole." [31]) Papst Benedikt XIV. stellte sich auf den Boden eben dieser Ausführungen, indem er sie in seine Enzyklika „Annus qui" aufnahm und ihnen dadurch besonderen Nachdruck verlieh [32]). Sie behielten damit auch im 18. Jahrhundert ihre Wirkung und hatten allen, die sich mit der Kirchenmusik befaßten, als Norm zu dienen. Ihre Veröffentlichung im Bullarium hob sie aus dem engen Bereich des Kirchenstaates heraus, für den sie, wie auch die übrigen päpstlichen Dekrete, zunächst erlassen waren [33]).

Nach den hier angeführten Bestimmungen kommt es nicht nur darauf an, daß der gesungene Text verständlich bleibt, sondern als weiterer Punkt steht die Wahl des Textes in Frage. Denn es ist nicht gleichgültig, was während der Gottesdienste gesungen wird, da die Kirche für die liturgischen Feiern bestimmte Texte vorgesehen und in ihre liturgischen Bücher aufgenommen hat. Jegliche Veränderung an den liturgischen Worten hatte zu unterbleiben. Es durfte also auch nichts Fremdes hinzugefügt werden. Bei der Wandlung und der öffentlichen Verehrung des Allerheiligsten sollten ebenfalls nur solche Texte berücksichtigt werden, die von der Kirche approbiert worden sind. Das letzte galt nicht nur unbedingt für den liturgischen Gottesdienst, sondern auch für Volksandachten oder Prozessionen.

Das Ziel der Musik mußte sein, die Andacht der Gläubigen zu erwecken. Cap. 28, § 11 des Caeremoniale Episcoporum befaßt sich mit der gleichen Angelegenheit und enthält folgende Bestimmung: „Cavendum autem est, ne sonus organi sit lascivus, aut impurus, et ne cum eo proferantur cantus, qui ad officium, quod agitur, non spectent, nedum profani, aut lubrici."

Rückschauend läßt sich feststellen, daß es den kirchlichen Gesetzgebern vornehmlich um zwei Dinge zu tun ist, die an Wichtigkeit einander nicht nachstehen. Zunächst soll die Kirchenmusik die Würde des Gotteshauses nicht verletzen, d. h. sie soll keinerlei weltliche Elemente enthalten. Denn durch diese würde die Aufmerksamkeit der Hörer von der heiligen Handlung abgelenkt und das Ziel der Kirchenmusik verfehlt. So soll diese die Anteilnahme der Gläubigen am Gottesdienste vertiefen und Mittlerin der Gefühlswerte sein, die die gottesdienstliche Handlung in sich birgt. Dazu aber wird als zweites erfordert, daß die gesungenen Worte verstanden werden können, da der Klang an sich Bestimmtes nicht auszudrücken vermag. Verständlich sollen die Worte dem Priester

am Altare sein, der im Namen der Gemeinde den Gottesdienst feiert, damit auch äußerlich die Beziehung zwischen Gläubigen und Priester besteht. Die Musik muß in der Kirche Dienerin sein und darf nicht herrschen, das ist die Grundforderung, aus der alle anderen Forderungen fließen.

2. Das Kölner Provinzialkonzil von 1662 und seine Stellung zur Kirchenmusik.

Das unter dem Kurfürsten Maximilian Heinrich abgehaltene Provinzialkonzil von 1662 kennzeichnet den Standpunkt, der offiziell in der Erzdiözese Köln hinsichtlich der Kirchenmusik vertreten wurde [34]). Seine Bestimmungen behielten für die Folgezeit bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Geltung und wurden erst durch die Dekrete des Kölner Provinzialkonzils von 1860 abgelöst, das sich sogar noch auf jenes berief [35]).

Der Wortlaut der Bestimmungen ist folgender:

„Pars I. De Fide et Religione Catholica, Officio cultuque divino et Caeremoniis

Titulus III. De Officio divino et caeremoniis Caput X

§ 1. Officia divina non mutilanda.

Ut omnia porro in Officiis divinis cum decore, et reverentia peragantur, serio mandamus, ut Missae Sacrificium integre, Symbolo Apostolico, Praefatione, et Oratione Dominica nunquam per organa, aut chorum decurtatis vel mutilatis celebretur et decantetur.

§ II. In Organis, instrumentis musicis campanive lasciva vitanda .

Organis item, ac quibuscunque aliis instrumentis musicis, tam in Ecclesiis quam in processionibus ita canatur, ut modulatione sua lascivas, impuras, militares, vel indecoras cantiones non imitentur, et ea quae voce canuntur, ne procul absint a mente. Quicunque tintinnabulorum et campanarum, si quae sint ad harmoniam compositae, curam gerunt, caveant ne earum pulsu turpes, inhonestas, vel saeculares cantiones exprimant, sed potius hymnorum et canticorum Ecclesiae modulatione graves, et quae pios affectus moveant, imitentur.

§ III. Conventus profani et divinum Officium perturbantia in Ecclesiis non tolerentur.

Conventus autem profani, transactiones, et quaecunque divinum Officium possunt perturbare, aut decori ac Sanctitati domus Dei officere, in templis non tolerentur. Quae autem ad cultum divinum, munditiam, ornatum atque splendorem sacri loci faciunt, eadem ab omnibus diligenter observentur."

Auch hier steht im Vordergrunde das Verlangen, daß der Gottesdienst vollständig sei, daß durch Orgel und Chor keine Kürzungen verursacht werden, daß das Gesungene nicht sinnlos sei. Die

Instrumente sollen nichts „Laszives“, nichts „Unreines“, nichts „Kriegerisches“ oder „Unziemendes“ in die Musik hineintragen Die Kirchenmusik soll mit einem Worte nichts Weltliches an sich haben, sie soll ernsthaft sein und fromme Affekte erwecken. Das ist im wesentlichen das gleiche, was in den oben zitierten Sprüchen der Konzilien und der Päpste enthalten ist. Die „Heiligkeit des Gotteshauses“ und des Gottesdienstes soll in keiner Weise durch Weltliches beeinträchtigt werden. Dennoch ist eine gewisse Weitherzigkeit wohl spürbar, wie aus § 2 zu entnehmen ist, und es hat nicht den Anschein, als ob den Komponisten und Ausführenden im Gebrauch der Instrumente irgendwelche Beschränkungen auferlegt seien. Nur sollen sie so verwendet werden, daß sie in den Gottesdienst nichts Weltliches hineintragen. So erscheint hier gewissermaßen der Standpunkt des Papstes Benedikt XIV. schon angedeutet. Bemerkenswert ist, daß über die Musik zur Advents- und Fastenzeit nichts ausgesagt ist. Welche Praxis aber zu diesen Zeiten — wenigstens unter den folgenden Kurfürsten — gehandhabt wurde, soll aus dem im nächsten Abschnitt Gesagten ersichtlich werden.

II. Abschnitt.

Die Kirchenmusikpraxis im Erzbistum Köln.

1. Das vorliegende Quellenmaterial.

Das den nachfolgenden Ausführungen zu Grunde liegende Quellenmaterial, das vornehmlich aus dem Staatsarchiv zu Düsseldorf stammt, zerfällt in zwei Gruppen:

a) Gottesdienstordnungen,
b) Musikerlisten.

Die Gottesdienstordnungen beziehen sich zum Teil auf alle Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres und beschäftigen sich stellenweise recht ausführlich mit der Vokal- und Instrumentalmusik am Bonner Hofe. Auf diese Weise ließ sich ein verhältnismäßig genaues Bild über die musikalische Ausgestaltung der kirchlichen Feiern der Residenz gewinnen. Schlüsse auf die kirchenmusikalischen Verhältnisse der übrigen Städte der Erzdiözese sind indes aus den vorhandenen Aktenstücken nur für Köln mit etwaiger Sicherheit zu ziehen, da sich in der Korrespondenz einiger Kurfürsten mit ihren Generalvikaren Andeutungen darüber finden. Im übrigen war es notwendig, sich auf Berichte von Zeitgenossen über die Kirchenmusik der Kölner Erzdiözese zu verlassen, die sich zwar, wie es natürlich ist, nur mit den Hauptorten beschäftigen, aber auch Schlüsse auf kleinere Städte zulassen, wo sich die Kirchenmusikpraxis kaum wesentlich von der der Residenz und der Metropole unterschieden haben dürfte.

Besonders ausführlich beschäftigen sich die Gottesdienstordnungen der Kurfürsten mit den höchsten Feiertagen des Kirchenjahres, Weihnachten, den Kartagen, Ostern und Pfingsten. Von diesen stehen nach dem vorliegenden Material Weihnachten und die letzten drei Tage der Karwoche im Vordergrunde. Ergänzt werden die in diesen Verfügungen getroffenen Anordnungen durch Musikerlisten, in denen zum Teil genau angegeben ist, wann die Vokal- bezw. Instrumentalmusiker bei den Gottesdiensten mitzuwirken hatten. Dadurch schließen sich etwaige Lücken, die bei alleiniger Berücksichtigung der Gottesdienstordnungen noch offen geblieben wären. So erfahren wir beispielsweise nicht nur, wann die Musiker in der Kirche zu singen und zu spielen hatten, sondern auch ihre Zahl und die Art der vokalen und instrumentalen Besetzung. Und so bietet sich die Möglichkeit, zu einer gewissen Charakterisierung der Musik zu gelangen.

Über die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste im allgemeinen, d. h. nicht an hervorragenden Feiertagen, unterrichten Gottesdienstordnungen vom 17. Dezember 1726, vom 29. Juli 1751 und vom 16. September 1751 [36]). Von diesen befaßt sich die letztgenannte am ausführlichsten mit der Kirchenmusik unter Berufung auf die erstgenannte. Die Sätze aus den Verordnungen, die sich auf die Kirchenmusik beziehen, sind die folgenden:

„Alle Sambstag und Vorfest Unserer Lieben frauen wo nicht Prima Vespera gehalten werden, sollen die Lauretanische Litaney, mit der zur Zeit gewohnlichen antiphona, und Ave Maria Musikaliter gesungen werden.
Wenn Ihre Churfürstliche Dchlt gegenwärtig, und nichts anders ggst befohlen, Solle an allen gala festen ein Hochambt gehalten werden. Durch die Heyl. fasten Zeit alle Mittwoch d Psalmus Miserere alle freytag aber das stabat Mater gesungen werden." (Verordnung vom 17. 12. 1726.)
„6to Wollen und befehlen auch Ihre Churfürstl. Dchlt. gnädigst, daß die fürnehmste Feste so wohl in Höchstdero Groß- und anderen Hofcappellen, wie vorhin, wieder eingeführet, und gehalten werden sollen, und damit Churfürstl. Hofcappelläne so wohl, alß auch die Hof Musique sich künftighin darnach zu richten wissen, sollen benannte Festtäge auf eine besondere Tabelle getrücket, deren eine in der Sakristey, eine andere auf dem Toxal affigiert, auch einem jeden deren Hofcappellänen, fort denen, so ichtwas (?) hierunter zu vermehrung des Dienstes Gottes, und verehrung deßen Heiligen Beytragen mögen, Copeylich mitgeteilt werden." (Verordnung vom 29. 7. 1751.)
„Direktorium Perpetuum Capellae Aulicae Bonnensis, de Clementissimo Mandato Reverendissimi & Serenissimi Archi-Episcopi & Principis Electoris Coloniensis Domini Nostri Clementissimi reerectum Anno 1751.

1. Alle Sonn- und gebottene Feyrtäg solle Morgens umb halb 11 Uhren das Hohe Ambt mit Leviten, Nachmittags aber die Vesperen zufolg der unterm 17. Decembris 1726. ergangenen gnädigsten Verordnung gehalten werden.

2. Die Vesperen aber in denen Capellis Solennibus, werden von Churfürstl. Musicanten durchaus gesungen.
Die mittlere Vesperen in Capellis Majoribus werden von Churfürstl. Hoff-Capellanen und Musicanten bis zum Magnificat abgesungen, welches letzteres dan Musicalisch gehalten wird. Die ordinaire oder gemeine Vesperen werden durchaus Choraliter von Churfürstl. Hoff Capellanen und dem Toxal gesungen.

3. Wan etwa zur Sommers-Zeit an denen Sonn- oder hierunten angemerckten Fest-Tägen (an welchen Capella Solennis vel Major gehalten werden müßte) die Instrumentisten auff Augustus-Burg zu gehen befehliget, solle des Morgens

das Ambt umb 9. Uhren anfangen, die Predig aber gegen 10. Uhren ihren Lauff haben.
Die Vesperen aber sollen von denen Hoff-Capellanen und anwesenden Vocalisten umb gewöhnliche Zeit Choraliter gesungen werden." (Verordnung vom 16. 9. 1751.)

Diese Verordnungen sind in der Lage, vornehmlich über zwei Punkte Aufklärung zu verschaffen, nämlich, wann es gebräuchlich war, beim Gottesdienst Choral zu singen, und wann es üblich war, andere Kompositionen zu benutzen, die vielleicht von Zeitgenossen stammten. Damit nämlich ergibt sich die Möglichkeit zu bestimmen, wann Instrumente zur Begleitung des Gesanges herangezogen wurden. So deutet gleich der erste oben zitierte Abschnitt darauf hin, daß „alle Sambstag und Vorfest Unserer Lieben frauen wo nicht Prima Vespera gehalten werden", die Lauretanische Litanei und die zugehörige Antiphon nicht choraliter gesungen werden sollten, sondern nach irgendeiner — vielleicht zeitgenössischen — Komposition, möglicherweise mit Instrumentalbegleitung. Denn wie festzustellen ist, wird stets dann der Ausdruck „musicaliter" benutzt, wenn, wie es die Regel war, an Sonn- und Feiertagen, Sänger und Instrumentalisten ein zeitgenössisches Werk aufführten. Das wird schon deutlich, wenn im zweiten Satze des oben zitierten zweiten Absatzes zu lesen ist: „Durch die Heyl. fasten Zeit alle Mittwoch d Psalmus Miserere alle freytag aber das stabat Mater gesungen werden." Dieses einfache „gesungen" deutet, wie auch der Verordnung vom 16. September 1751 zu entnehmen ist, auf den Gesang des Gregorianischen Chorals hin. Der zweite Abschnitt (Absatz 2) der zuletzt zitierten Verordnung spricht es deutlich aus: „die mittlere Vesperen in Capellis Majoribus werden von Churfürstl. Hoff-Capellanen und Musicanten bis zum Magnificat abgesungen, welches lezteres dan Musicalisch gehalten wird." Bis zum Magnificat kommt also der Choral zur Geltung, und daran beteiligen sich auch die Hofkapläne, beim Magnificat selbst erklingt eine zeitgenössische Komposition.

Der gleiche Gebrauch des Wortes „musicalisch" findet sich in zwei weiteren kurfürstlichen Verordnungen [37]). Die erste, eine Verordnung für das Weihnachtsfest mit vierzigstündigem Gebet, allerdings ohne Datum, enthält folgende Sätze, die hier von Interesse sind:

„Bey übriger Zeit / wan kein Hoch Ambt / Vesper oder obige Gesänger und Gebett seynd / solle auff dem Toxal mit musiciren oder psalmodieren durch die Churfürstliche Hoff-Musicanten Abwechslungs-Weiß beständig angehalten werden / weßwegen der Churfürstliche Capellen-Meister die Außtheilung der Stunden zu besorgen hat."

Die andere kurfürstliche Verfügung, ebenfalls ohne Datum, bezieht sich auf das Abhalten von Andachten. Daraus ist das Folgende von Bedeutung:

„S. K. D. Max Franz Erz. zu Köln etc. verordnen hiemit ggst., daß am Vorabend vor Pfingsten und am Pfingsttage selbst in

Höchstdero Hofkapelle statt der zeither Musikalisch gehaltenen Vesper dieselbe, so wie solches in der Charwoche geschieht, choraliter und zwar wechselweise zwischen den Hofkaplänen und den Chorsängern ... abgesungen werde. Was aber die Andacht am Vorabend des Fronleichnamsfestes betrifft: so ist statt der musikalischen Vesper diejenige Betstunde zu halten welche auch die übrige octave hindurch in besagter Hofkapelle üblich ist."

Unterlag die musikalische Ausgestaltung der Vesper, wie aus den angeführten Verordnungen zu entnehmen ist, mancherlei Veränderungen, so scheint es dagegen, daß an Sonn- und Feiertagen die Messe stets „musicalisch" ausgeführt worden ist. Das ist aus Abschnitt 3 der oben erwähnten Verfügung vom 16. September 1751 mit Bestimmtheit zu entnehmen. Denn da während des Sommers die Instrumentalisten dem Kurfürsten häufig nach Augustusburg zu folgen hatten, mußte das feierliche Hochamt statt „umb halb 11 Uhren" schon „umb 9. Uhren anfangen", jedenfalls doch nur, um diesen Musikern die Mitwirkung zu ermöglichen. Aber auch ohne dies ist kaum anzunehmen, daß im 18. Jahrhundert bei einem Hochamt an einem bedeutenderen Orte nur Gregorianischer Choral gesungen worden wäre, zumal am Hofe eines hohen geistlichen Fürsten und in dessen Anwesenheit bei der kirchlichen Feier, da schon die Notwendigkeit der Repräsentation einen gewissen Aufwand an musikalischen Mitteln erforderte. Daß sich die Mittel an hohen Festtagen naturgemäß steigerten, liegt auf der Hand, wurde doch auch bei solcher Gelegenheit der Glanz des Hofstaates auch in der Kirche voll entfaltet.

Über die Anzahl der bei solchen Festen beteiligten Musiker unterrichten verschiedene Musikerlisten [38]). Eine solche „Liste des Musiciens de la Chapelle de S. A. S. E. de Cologne, qui sont necessaires pour le service d'Eglise pendant les festes de Noël et qui ont la Table en Cour" (1716) nennt „N° primo a Midi la Veille de Noël" einschließlich des Kalkanten 37 Personen, nämlich 17 „Vocalistes", 10 Instrumentalisten (zwar außer Havek [„org"] nicht ausdrücklich als solche bezeichnet, doch, wie aus dem Folgenden ersichtlich wird, als solche anzunehmen) und 9 „Enfans de choeur". Das sind nach der Angabe dieser Liste 32 Personen, da je 2 Chorknaben als eine Person gezählt werden. Dann heißt es weiter:

„N° 2do au soir" werden benötigt: 17 „Vocalistes", dann (als solche bezeichnet) 18 „Instrumentistes", ferner 5 „Hautbois" und 9 „Enfans de choeur" und schließlich der „Calcant"; „entout 45 personnes". Auch hier sind wieder je 2 Chorknaben als eine Person gezählt.

Den Musikern gesellen sich am Weihnachtstage selbst noch hinzu „6 Trompettes de la Cour, 2 Timballiers le pere et le fils, 4 Trompettes des Gardes, 1 Timballier" und zwar für die Feiern „midy" und „au soir", „entout 59 personnes" (einschließlich der 6 Paukenträger). Wörtlich heißt es dann:

„3tio Le jour de St. Etienne N° 5 a midy et N° 6 au soir
Comme a la Veille de noël au soir sans Trompettes et Timballiers au nombre de 45 personnes.
4to Le jour de St. Jean
N° 7 a midy.
Aussi comme la veille de noël au soir sans Trompettes et Timballiers au nombre de 45 personnes.
N° 8 au soir.
Comme le jour de noël au soir y compris les Trompettes Timballiers faisant nombre de 59 personnes."

Ein ähnliches Verzeichnis von 1718 nennt: „a midi la Veille de Noël" 19 Sänger, 12 Instrumentalisten und 6 Chorknaben, „au soir" 19 Sänger, 12 Instrumentalisten, 6 „Hautbois" und 6 Kapellknaben. Am Weihnachtstage selbst „a midi" und „au soir" kommen zu den Genannten noch 11 Trompeter und 3 Pauker.

Als Randbemerkung zu dieser letzten Liste lesen wir von der Hand des Kurfürsten Joseph Clemens: „a condition que la Psalmodie ne manque point ni les offices". Die Musik durfte also nicht derart in den Vordergrund treten, daß dadurch das übliche Tagesoffizium beeinträchtigt wurde. Zu diesem gehörte auch das Singen der Psalmen durch die Hofgeistlichen und Vokalisten. Die oben (S. 15 f) zitierte Verfügung des Kurfürsten Max Franz über das Abhalten von Andachten belehrt über diesen Brauch, wenn sie sich auch auf das Pfingstfest bezieht und zudem aus der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt. Sie bestimmt, „daß am Vorabend vor Pfingsten und am Pfingsttage selbst in Höchstdero Hofkapelle ... dieselbe (die Vesper), so wie solches in der Charwoche geschieht, choraliter und zwar wechselweise zwischen den Hofkaplänen und den Chorsängern ... abgesungen werde". Daß das Singen der Vesper durch die Hofkapläne und die Kapellsänger aber auch früher tatsächlich schon Brauch war, beweist die oben zitierte Verordnung vom 16. September 1751, Abschnitt 2, Absatz 3, wo es heißt: „Die Vesperen aber sollen von denen Hoff-Capellanen und anwesenden Vokalisten umb gewöhnliche Zeit Choraliter gesungen werden", und zwar galt dies für Sonn- und Feiertage.

Wie der Gottesdienst an einem der höchsten Feiertage des Jahres, nämlich am Weihnachtsfeste, musikalisch ausgestaltet wurde, das erfahren wir genau aus einem handschriftlichen Entwurf in französischer Sprache, der anscheinend aus der Zeit der Abwesenheit des Kurfürsten Josef Clemens von Bonn stammt [39]). Denn das Aktenbündel, in dem er sich fand, trägt folgende Aufschrift:

„Allerhand öfentliche Andachten bey Hof betref. worunter auch jene, so Kurfürst J. Clemens während seiner Abwesenheit halten lies."

Zudem läßt auch die Aufführung von Werken des Komponisten Joh. Chr. Pez auf die Jahre um 1700 schließen. Vielleicht war Pez zu jener Zeit selbst noch Kapellmeister des Kurfürsten Josef Clemens, in dessen Diensten er von 1694—1701 stand [40]).

Das sauber geschriebene Aktenstück hat folgenden Inhalt:

„Les vepres aujourdhui se chantent solenellement a deux heures.
Elles sont suivies des Complies sans chant
Apres complies on chante Alma Redemptoris Mater etc. et ensuite les Litanies de la ste. vierge
A dix heures du soir Les Matines, L'invitatoire est chanté en contrepoint, comme on l'a de la chapelle de Baviere. L'Hymne de même entremêlée de L'orgue.
Les Antiemes avant les Pseaumes se chantent en contrepoint, et apres les Pseaumes L'orgue les joue. Les Repons se chantent en chant figuré.
NB: Il faut prendre garde au III. Nocturne, que les trois pseaumes soient chantez si lentement, que pendant ce temps là S. A. S. E. puisse Se revetir des habits Pontificaux.
Tous les Pseaumes à Matines sont chantez en faux bourdon avec l'orgue, et alternativement en plein chant.
Le Te Deum est chanté à l'ordinaire, comme on le chante dans ces Matines selon le livre de Munich.
Il faut remarquer à la neuvieme leçon de repondre d'abord Amen, quand S. A. S. E. Dira Jube Domine benedicere.
Entre matines et la grand' Messe L'orgue jouë, et pendant ce temps S. A. S. E. prend les ornemens pour la Messe.
Avant la Messe on expose le tres St. Sacrement; et l'on chante Nobis datus, nobis Natus.
La Messe de Minuit est celle d'Horatio Benevoli avec des flutes.
Entre l'Evangile il y a la simphonie de Hautbois de la composition de Pez.
Pour l'offertoire. Canticis blandulis (?) motet à trois avec des flutes de Caspar Kerle
Apres l'Elevation on chante trois couplets de la chanson Allemande de Noël.
Pour la communion on chante Le Nouveau Motet de Burchard Quem vidistis Pastores.
Laudes se chantent d'abord apres la grand' Messe tout en plein chant.
L'orgue jouë apres chaque Pseaume
L'hymne est chantée de même entremêlée de l'orgue
Le Benedictus est chanté en faux bourdon avec l'orgue
Tout l'office est fini par un Alma redemptoris en contrepoint et tres court.
Apres quoy l'on chante l'Ave Maria
Demain a onze heures la grand' Messe avec trompettes et timbales.
Entre l'Evangile la Simphonie d'Arnold un autre Motet de Caspar Kerle fait pour le jour de Noël
Apres l'Elevation encore trois couplets de la chanson Allemande.
Pour le petit Motet apres l'Agnus Dei Jesu Care nos solare.

Les secondes vèpres comme aujourd'hui excepté le Dixit Dominus et le Magnificat, qui se chantent avec timbales et trompetes.
Complies se disent ensuite sans chant, et apres on chante un Alma Redemptoris etc.
à sept heures du soir les Litanies du St. Nom de Jesus avec le petit Motet adjutorium nostrum in nomine Domini.
à la benediction on chante Verbum Caro. etc. et le tout est fini par six couplets de la chanson Allemande entrecoupez par les hautbois."

Diese Aufzeichnungen stellen den Verlauf der gesamten liturgischen Feiern, von der Vigil des Weihnachtsfestes an, dar. Sie beginnen mit einer feierlichen Vesper. Wenn man, was bestimmt angängig sein dürfte, die Musikerliste von 1716 (vgl. oben S. 16) zu Grunde legt, so ergibt sich, daß bei dieser Vesper schon Sänger und Instrumentalisten mitgewirkt haben, wenn auch vielleicht nicht in großer Zahl. Die darauf folgende Complet wurde nicht gesungen, sondern lediglich ihr Abschluß, das „Alma Redemptoris Mater" und die anschließende Litanei. Da nichts Näheres dazu bemerkt ist, werden diese Gesänge wohl von Geistlichen und Chorsängern choraliter ausgeführt worden sein.

Abends begann der Gottesdienst des Weihnachtsfestes mit der Matutin, in der die verschiedensten Arten musikalischer Gestaltung zu bemerken sind. Das Invitatorium wurde „en contrepoint" gesungen, vielleicht nach einer Komposition im A-cappella-Stil des 16. Jahrhunderts. Möglicherweise ist gerade die Bemerkung „comme on l'a de la chapelle de Baviere" als ein Fingerzeig zu werten. Sollte es sich dabei um eine Motette aus dem Schatze der Münchener Hofkapelle handeln? Dieses Invitatorium „en contrepoint" wurde wahrscheinlich hinter jedem Psalmvers eingeschaltet, so daß die Choralweisen jeweils mit dieser Komposition ebenso abwechselten, wie es beim Hymnus geschah, in dem Orgelzwischenspiele angebracht werden sollten, was bei dem strophenweisen Aufbau des Hymnus' leicht möglich war [41]). Die Antiphonen v o r den nun folgenden Psalmen wurden wieder „en contrepoint" gesungen und n a c h diesen durch Orgelspiel ersetzt, was wohl das „L'orgue les joue" bedeutet. Gewissermaßen als Steigerung wurden die Responsorien „en chant figuré", d. h. mit Instrumentalbegleitung gesungen.

Bemerkenswert ist noch der Zusatz, daß alle Psalmen der Matutin abwechselnd „en faux bourdon avec l'orgue" und „en plein chant" gesungen werden sollten, jedenfalls so, daß von den Geistlichen die Psalmverse im cantus planus, von den Musikern aber mehrstimmig mit Orgelbegleitung vorgetragen wurden.

Abgeschlossen wurde die Matutin durch das „Te Deum", das nun nicht, wie vielleicht zu erwarten gewesen wäre, mehrstimmig und mit Instrumentalbegleitung, sondern nach einer Münchener Choralweise vorgetragen wurde.

Der Zwischenraum zwischen Matutin und Mitternachtsmesse sollte durch Orgelspiel ausgefüllt werden. Zu Beginn der Messe

erklang, während das Allerheiligste ausgesetzt wurde, das „Nobis datus, nobis Natus", die zweite Strophe des Hymnus „Pange lingua", jedenfalls in einer Choralweise. Dann aber kamen Gesang und Instrumente zu voller Geltung. Es gelangte eine Messe von Horatio Benevoli, nämlich „celle ... avec des flutes", zur Aufführung. Um welche Messe es sich dabei handelt, wird schwer zu entscheiden sein, da die in dem angeführten Aktenstück gebrauchten Bezeichnungen der aufgeführten Werke kaum sehr genau genannt werden können und anscheinend vorausgesetzt wurde, daß der Leser die angedeuteten Kompositionen kannte. Möglicherweise handelt es sich um eine der 4 Messen, die sich nach Eitners Angabe in seinem Quellenlexikon (Bd. 1, S. 446) in Brüssel befinden [42]).

In den Gang der Messe aber wurden weitere Musikwerke eingereiht, so zum Evangelium „la simphonie de Hautbois" von Pez, der vielleicht zu jener Zeit noch Kapellmeister des Kurfürsten war [43]), zum Offertorium ein Werk von Caspar Kerll, „motet à trois avec des flutes", nach der Wandlung drei Strophen eines deutschen Weihnachtsliedes und schließlich zur Kommunion eine Motette von (Georg?) Burchard [44]) „Quem vidistis Pastores".

Die nun gleich folgenden Laudes wurden in ähnlicher Weise gesungen wie die Matutin, allerdings ganz „en plein chant". Nach jedem Psalm und nach jeder Strophe des Hymnus wurde die Orgel gespielt, das „Benedictus" dagegen erklang im „faux bourdon" mit Orgelbegleitung. Dieses Offizium wurde wiederum durch das „Alma redemptoris", diesmal aber „en contrepoint", und den Gesang des „Ave Maria" abgeschlossen.

Welcher Art die Messekomposition war, die im Hochamte des ersten Weihnachtsfeiertages zur Aufführung kam, und von wem sie stammte, wird nicht gesagt, man erfährt lediglich, daß Trompeten und Pauken beteiligt waren. Daraus ist wohl zu schließen, daß man es mit einer konzertanten Meßkomposition zu tun hat [45]). Auch bei dieser Gelegenheit wurden wieder andere musikalische Werke in den Gang der Messe eingereiht: zum Evangelium eine Symphonie von (Georg?) Arnold [46]), ferner, wahrscheinlich zum Offertorium, wieder eine Motette von Caspar Kerll, die für den Weihnachtstag geschrieben war, nach der Wandlung drei Strophen eines deutschen Weihnachtsliedes und nach dem „Agnus Dei", also zur Kommunion, eine kleine Motette „Jesu Care nos solare".

Die zweite Vesper sollte der ersten gleichen, mit Ausnahme des Psalmes „Dixit Dominus" und des „Magnificat", die mit Pauken und Trompeten gesungen wurden. Wieder folgte eine Complet ohne Gesang, nach der ein „Alma Redemptoris", wahrscheinlich eine mehrstimmige Komposition, aufgeführt wurde.

Den Schluß der gesamten kirchlichen Feiern bildete allem Anschein nach eine Andacht, bei der wiederum 6 Strophen eines deutschen Liedes — mit Oboen — (Instrumental-)zwischenspielen — gesungen wurden.

Ähnlich wird man sich die musikalische Ausgestaltung der übrigen hohen Feiertage vorzustellen haben, wenn auch ein aus-

drücklicher Hinweis darauf fehlt. Indessen ist eine ganze Reihe von Gottesdienstordnungen für die drei oder vier letzten Tage der Karwoche geeignet, ein genaueres Bild davon zu geben, wie groß der Anteil war, den die Musik, zumal der instrumental begleitete Gesang, am Gottesdienste dieser Tage hatte. Jene Gottesdienstordnungen, die teils gedruckt teils handschriftlich in deutscher und französischer Sprache vorliegen, stammen aus den verschiedensten Jahren und erstrecken sich in ihrer Geltung fast über das ganze 18. Jahrhundert [47]). Teilweise sind sie allerdings undatiert. Werden in ihnen auch nicht bestimmte Werke genannt, so sind sie doch in der Lage, zumal in Verbindung mit Musikerlisten, die für die letzten Tage der Karwoche aufgestellt wurden, darüber zu unterrichten, wann und in welchem Umfange die Musiker zur Mitwirkung herangezogen wurden. Da überdies die Gottesdienstordnungen einander inhaltlich sehr ähnlich sind, so läßt sich die aus einer solchen gewonnene Erkenntnis auch auf die anderen übertragen.

Im Stadtarchiv zu Bonn fand sich eine Gottesdienstordnung für die Kartage aus dem Jahre 1721, die den folgenden Ausführungen als Grundlage dienen kann [48]). Sie trägt folgende Überschrift:

„Churfürstl. gnädigste Verordnung / Welcher gestalt es mit dem Gottes-Dienst und Andachten in Dero Residentz-Statt Bönnischer Hof-Capellen und heiligen Grab vom Grünen Donnerstag Morgens / bis auf den Char-Sambstag Abends für das 1721. Jahr gehalten werden solle."

Ergänzt werden die die Musik betreffenden Bestimmungen dieser „Verordnung" durch eine Musikerliste aus dem gleichen Jahre 1721, die nur die Namen der mitwirkenden Musiker enthält. und eine Liste aus dem Jahre 1722, welche die Zeiten der Gottesdienste angibt sowie die Zahl der Musiker und die Art der benötigten Instrumente. So werden erfordert: für den Mittwochabend 42 Vokalisten und Instrumentalisten, für Donnerstag „midy" und abends die gleiche Besetzung, dazu aber noch 10 „Trompettes", 3 „Timballiers" und 6 „Hautbois", insgesamt also 62 Musiker. Für den Freitagabend wurde die gleiche Besetzung gefordert wie für den Donnerstag, ebenso für den Sonnabend „midy et soir".

Die erwähnte Gottesdienstordnung von 1721 sieht nun folgendes vor, was für diese Ausführungen in Betracht zu ziehen ist:

„Am grünen Donnerstag.

Der Gottesdienst umb 10. uhren Morgens in der Churf. Hof-Capellen zur Prim, Terz, Sext. Non, hoch-Meß Oesterlicher Communion, ohne heilige Oehl-Weyh den Anfang nehmet, da aber unter der Meß die Oehl-Weyh von Ihro Churfürstl. Durchl. mit verrichtet würde / alsdan der Gottes-Dienst eine Stund früher / nemlich umb 9. Uhren schon anfanget: ...

2. Uhren frey gehalten für die Music.

5. Uhren haltet man bey dem heiligen Grab die Complet, Metten und Laudes, sonst Tenebrae genand / so biß 7. uhren währen. (Es schließt sich daran um 7 Uhr eine Predigt in deutscher Sprache an.)

Folgends dan bey dem heyligen Grab das Miserere gehalten wird / nach welchem die gantze Nacht hindurch biß auff den Char-Freytag Morgens umb 5. Uhren alle Stunden für die sich dahin einfindende Music von allerhand Stimmen / und mit beybringenden Musicalischen Instrumenten / und laute Gebetter frey gelaßen seynd.

Am Char-Freytag.

6.
7. } Uhren für die Music frey behalten.

9. Uhren geschieht der Gottes-Dienst in der Churfürstl. Hof-Capellen zur Prim, Terz, Sext, Non, Missa sicca mit der Passion, Adoration des H. Creutzes / und Procession in Abholung der allerheiligster Hostiae auß dem Hof-Grab für besagtes Ambt nach der Churf. Hof-Capellen; worauf allda umb Mittags-Zeit die Vesper folget: (Wan aber Ihre Churf. Durchl. nach geendigtem diesem Gottes-Dienst bey dem heiligen Grab predigen thättn / worunter die Tenebrae oder Betrachtungen unsers Erlösers am heiligen Creutz zu singen seind; alsdan der Gottes-Dienst in der Hof-Capellen umb eine Stund früher / nemlich umb 8 Uhren schon anfanget.)

10.
11. } uhren frey gehalten für die Music.

1. Uhr Nachmittags für die Music frey behalten.

5. Bey dem heiligen Grab die Tenebrae, oder Complet, Metten und Laudes ihren Anfang nehmen / nach geendigten solchen umb 7. Uhren prediget daselbsten in Teutscher Sprach ... Nach welcher das Stabat Mater gehalten: Folglich die gantze Nacht hindurch biß Char-Sambstag Morgens unb 5. Uhren alle Stunden wieder für die Music, und laute Gebetter frey gelassen werden.

Am Char-Sambstag.

6.
7. } Uhren frey gehalten für die Music.

9. Uhren in der Churf. Hoff-Capellen vor der Pforten in Cornu Evangelii Fewr- und Liechter-Weyh (so sich in der Hof-Capellen endigen) und darauf daselbsten die Prophezeyhungen / aller Heiligen Litaney / hoch-Meß mit dem Alleluja und Vesper gehalten werden: ...

10. Uhren frey gehalten für die Music.

12. uhren Mittags
1.
2. uhren Nachmittag } Für die Music frey behalten.

4. Uhren frey gehalten für die Music.

5. Uhren in der Churfürstl. Hof Capellen die solenne Complet gehalten / aber umb

6. Uhren in der Loretto Capellen der Rosenkrantz laut gebetten: und darauf daselbsten noch die Lauretanische Litaniae musicaliter gesungen werden: ...

7. uhren für die Music frey behalten.

9. uhren fanget man an daselbsten auch zu celebriren die glorwürdigste Aufferstehung unseres Heylands und Seligmachers JEsu Christi: . . . hernach dan solche drey-Tägige Andacht durch die Metten und Laudes von der glorwürdigsten Aufferstehung JEsu Christi solemnissime beschlossen wird; . . .“

Die Hauptgottesdienste waren nach diesen Bestimmungen am Gründonnerstag das Hochamt, das um 10 bezw. 9 Uhr gehalten werden sollte, und um 5 Uhr nachmittags die „Complet, Metten und Laudes, sonst Tenebrae genand“, am Karfreitag die Missa sicca mit dem Gesang der Passion, der Verehrung des Kreuzes usw. und um 5 Uhr nachmittags wieder die Complet, endlich am Karsamstag, zur gleichen Zeit wie am vorhergehenden Tage, morgens die Zeremonien mit dem folgenden Hochamt und nachmittags die „solenne Complet“, schließlich um 6 Uhr eine Rosenkranzandacht mit „musicaliter“ gesungener Litanei. Doch sind hiermit nicht die Gelegenheiten erschöpft, bei denen die Hofmusik zur Stelle sein mußte, um beim Gottesdienste mitzuwirken. Es war noch eine ganze Anzahl Stunden „frey gehalten für die Music“, so daß die Hofmusiker fast ununterbrochen Dienst tun mußten. Im ganzen waren es von Gründonnerstag bis Karsamstag 13 Stunden am Tage. Dabei ist aber noch zu berücksichtigen, daß sich die Musiker auch in der Nacht von Gründonnerstag auf Karfreitag und in der folgenden Nacht einzufinden hatten.

Es ist nun nicht gesagt, daß in den Tagesstunden, die der Musik eingeräumt waren, nur musiziert worden wäre, vielmehr wird es hier so gewesen sein wie in der Nacht, in der man wechselweise betete und musizierte. Vielleicht war es auch ähnlich, wie in der oben (S. 15) zitierten Stelle aus einer undatierten kurfürstlichen Verordnung für das Weihnachtsfest mit 40 stündigem Gebet bestimmt ist, daß „auff dem Toxal mit musiciren oder psalmodiren durch die Churfürstliche Hoff-Musicanten Abwechslungs-Weiß beständig angehalten werden solle“.

Die Vesper wird in der Karwoche, wie aus der (oben S. 15) erwähnten Verfügung des Kurfürsten Max Franz hervorgeht, „choraliter“ gesungen worden sein, „und zwar wechselweise zwischen den Hofkaplänen und den Chorsängern“, nicht aber „musicaliter“ wie die lauretanische Litanei am Karsamstag um 6 Uhr.

Es läßt sich nun feststellen, zu welchen Stunden die Instrumentenspieler zugegen sein mußten, d. h. also instrumental begleitete Kirchengesänge, etwa von zeitgenössischen Komponisten, aufgeführt wurden. Aus den Musikerlisten geht hervor, daß das bei den Hauptgottesdiensten, der Messe und der Complet, der Fall war, da zweimal am Tage „midy“ und „soir“ die Anwesenheit dieser Musiker erfordert wurde, allerdings am Karfreitag nur abends. Daraus ist wohl zu schließen, daß an diesem Tage morgens nur Choral gesungen wurde, den der Organist auf dem Klavier begleitet [49]). In die Abendgottesdienste wurden jedenfalls auch Kantaten oder Oratorien eingefügt, deren Aufführung, wie Jos. Heer anhand eines

Beispieles darlegt, an den drei letzten Tagen der Karwoche üblich war [50]).

Die Mitwirkung von Chor und Orchester bei feierlichen Totenmessen ist ebenso mit Bestimmtheit anzunehmen, zumal bei Exequien, die anläßlich des Todes von Päpsten oder Fürsten abgehalten wurden. Und so ist auch der Bericht des Generalvikars de Veyder vom 8. November 1700 an Kurfürst Josef Clemens zu deuten, in dem es heißt: „Die gnädigst anbefohlene Päbstliche Exequiae sind heuth nach applanierung Einiger Difficultäten pontificaliter in dero hiesiger Thumb Kirchen utroque Clero praesente mit zierlichster Illumination und Music schuldigst gehalten worden." [51]) Denn es ist schwerlich anzunehmen, daß in diesem Pontifikalamt, das für den verstorbenen Papst Innozenz XII. gehalten wurde, und bei dem jedenfalls eine Anzahl höhere Geistliche zugegen war, die Melodien des Gregorianischen Chorals erklungen sind. Es wird sich sowohl die „Illumination" als auch die Musik aufs „zierlichste" dargestellt haben. Schließlich deutet auch der Gebrauch des Wortes „Music" auf die Richtigkeit der hier ausgesprochenen Annahme hin, zumal im 18. Jahrhundert dem Gregorianischen Choral wohl schwerlich das Prädikat „zierlich" beigelegt worden wäre.

Die im Vorhergehenden behandelten Aktenstücke ließen einen Blick tun in die kirchenmusikalischen Verhältnisse am Hofe der Kurfürsten von Köln und zeigten, daß dem instrumental begleiteten mehrstimmigen Kirchengesang ein breiter Raum zugestanden war. Bei fast allen Festgottesdiensten erklang diese Musik, während der Gregorianische Choral durchweg auf die übrigen Gottesdienste beschränkt blieb, bei denen wohl auch die Kurfürsten seltener zugegen waren. (Vgl. oben S. 14 f.)

2. Urteile von Zeitgenossen über die Kirchenmusik.

Waren die besprochenen Aktenstücke in der Lage, über den Charakter der musikalischen Ausgestaltung der Gottesdienste am Hofe der Kurfürsten von Köln Aufschlüsse zu geben, ohne indes die aufgeführten Werke näher zu charakterisieren, so gestatten Äußerungen von Zeitgenossen, auch über den letzten Punkt Gewißheit zu erlangen und mit den musikalischen Verhältnissen anderer Städte der Diözese bekannt zu werden. Welcher Art die in der oben (S. 18 f) zitierten Gottesdienstordnung für das Weihnachtsfest genannten Werke sind, darüber wären noch weitläufigere Untersuchungen anzustellen, zumal es sich dabei um Werke handelt, deren Texte nicht mit der Liturgie in Zusammenhang stehen. Doch ist deren Kenntnis zunächst nicht von grundlegender Bedeutung, da es nicht die Aufgabe dieser Arbeit ist, in besonderen Erörterungen auf einzelne kirchenmusikalische Werke jener Zeit einzugehen.

Das Urteil des 18. Jahrhunderts über die Kirchenmusik dieser Zeit, die „die weltliche Miene des Dramas mit dem Gluthantlitze

des Kirchenstyls vereinigte“ [52]), war ebenso von der Affektenlehre bestimmt wie das über die weltliche Musik, nur ward für jene, und zwar vor allem von den Vertretern einer strengeren Anschauung, die Forderung einer gewissen Zurückhaltung erhoben. So liest man bei einem der Hauptvertreter dieser Richtung, Joh. Jos. Fux, im „Gradus ad Parnassum“ (Seite 182): „Und wenn manchmal der Ausdruck des Textes einige Freude erheischet, hat man sich in Obacht zu nehmen, daß die Musik nicht dabey an der Bedachtsamkeit, die in der Kirche nöthig ist, und an der Bescheidenheit und Zierde einigen Mangel leide, wodurch man die Zuhörer zu andern, als andächtigen Leidenschaften bewegen würde.“ [53])

An anderer Stelle (Seite 192) spricht Fux „vom vermischten Styl“ und bemerkt, daß sich dieser besonders häufig in der Kirche findet. Er charakterisiert ihn als „eine Composition, da bald eine, zwey, drey und mehrere Stimmen mit untermischten Instrumenten concertieren, bald im vollen Chor sich hören lassen“. Folgende Mahnung für seinen Schüler schließt er noch an: „Ich will dich nur erinnern, daß du niemahls die Absicht der Kirchenmusik vergessen mögest, als die bey dem Gottesdienst zur Erweckung der Andacht dienen soll, und sie nicht mit der theatralischen Schreibart und den Tanzmelodien vermengen, als wie leider viele thun. Im Gegentheil aber muß man auch nicht, in der Meinung die Musik recht andächtig zu machen, magere Gedancken nehmen, worin weder Krafft noch Safft ist, und die mehr Eckel und Verdruß als Andacht würcket; sondern auf eine solche Melodie sehen, die angenehm ist, und sich zum Vergnügen der Zuhörer vernehmen läßt.“

Meinrad Spieß sagt: „Stylus Ecclesiasticus Mixtus, oder vermischter Kirchen-Styl ist, wenn die Composition mit 1. 2. 3. 4. oder auch mehreren Stimmen und concertierenden Instrumentis theils Ariosè, theils auch mit untermengten Contrapunct, Fugen etc. solchergestalt fortgeführet wird, daß man jedoch die Gräntzen oder Schrancken der kirchlichen Gravität und Modestiae nicht überschreite, da doch bey jetziger Welt nichts gemeiners will seyn, als daß man alles leichtfertiges, was immer auf dem Theatro, auch bey der Cammer- und Tafel-Concerten ist producirt worden, in die Kirchen bringe, auf Theatralische Art setze, über die Theatralische Arien einen Text zusammen schweiße, er mag sich schicken oder nicht, ligt wenig daran, wenn man nur etwas lustiges unter dem Gottesdienst produciren kan.“ Dann aber gesteht er zu: „Wahr ist es, etwas excitates, munteres, frisches, zumahlen es sonderlich der Text erfordert, kan man in der Kirchen auch wohl anbringen, doch so, daß der andächtige, ernsthaffte, majestätische Kirchen-Styl seinen Rang, Sitz, und Vorzug behalte.“ [54])

Martin Gerbert stützt sich in seinen Äußerungen über einen angemessenen Kirchenstil auf Fux und Spieß [55]). Er beklagt sich bitter über den Stand der Kirchenmusik seiner Zeit und bricht in folgende Worte aus (S. 375): „Sunt enim vero innumeri alii musurgi veluti in Italia, ita enim in nostra Germania, quos modo obiter & promiscue enumeravimus, passim etiam sine discrimine ullo

in lucem editis operibus, haud scio an unquam tanta, quam nunc copia artem musicam quibusvis sibi tractandam praesumentibus, ac illotis manibus in sacra sese intrudentibus: communi nempe jam abreptis plerisque vitio, ut nulla fere sacram inter et profanam musicam discretio fiat, ac omnia ubique musica perstrepent promiscue, in villis quoque & oppidis. Unde accidit, ut melethemata, quaecumque demum, imperitia ac ruditate musicorum magis adhuc depraventur, divinusque dedecoretur cultus; ut dignior passim honestiorque in theatris haud trivialibus musica fiat, quam multis vulgo in ecclesiis, cantum illum simplicem velut dedignantibus, qui unus fuit ecclesiae florentis decor. Nec ullum est disciplinae ecclesiasticae caput, in quo a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus tanta sit facta immutatio, quam in cantu & musica sacra: quae post mille fere annos vix ecclesiam ingredi ausa, lentis sese insinuare primum gressibus, posteriore demum aevo subito omnia sacra adyta vociferationibus implere occepit, auresque obtundere, maximeque mentes: quas ab elevatione ad Deum, quae orationi propria esse debet, ad se rapit, ac perturbat; qualis est hodie cum primis tam varia vocum & instrumentorum musicorum compositione, ut vix ultra progredi posse videatur; agendum vero omnibus modis sit, quo ab eorum excessu ad orbitam tandem revocetur."

Joh. Joachim Quantz führt in seinem „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" aus [56]): „Überhaupt wird zur Kirchenmusik, sie möge bestehen worinn sie wolle, eine ernsthafte und andächtige Art der Composition, und der Ausführung, erfordert. Sie muß vom Opernstyle sehr unterschieden seyn ... Bey Beurtheilung einer Kirchenmusik, welche entweder zum Lobe des Allerhöchsten aufmuntern, oder zur Andacht erwecken, oder zur Traurigkeit bewegen soll, muß man Acht haben, ob die Absicht, vom Anfange bis zum Ende beobachtet, der Charakter einer jeden Art unterhalten, und nichts, was demselben zuwider ist, mit eingemischet worden sey... Man solle nicht glauben, daß bey der Kirchenmusik lauter sogenannte Pedanterey vorkommen müsse. Die Leidenschaften, ob gleich ihre Gegenstände unterschieden sind, müssen hier sowohl, ja noch sorgfältiger als auf dem Theater, erreget werden. Die Andacht setzet ihnen nur hier die Gränzen." Er stellt aber fest (S. 223), daß „in der Kirchenmusik der Katholischen mehr Lebhaftigkeit anzubringen erlaubt wird, als in der Protestanten ihrer."

Charles Burney geht noch weiter, wenn er folgendes zum Ausdruck bringt [57]): „Ich nenne nicht jedes Oratorium, Misse oder Motett Kirchenmusik, weil eben die Töne mit anderen Worten darunter, ebenso gut und zuweilen noch besser, für das Theater sich schicken würden. Unter dem, was man mit Recht Kirchenmusik nennt, verstehe ich diese ernsthaften, wissenschaftlichen Kompositions, welche bloß für Singstimmen gesetzt sind, deren Vortrefflichkeit mehr in guter Harmonie, in gelehrter Modulation, und in Fugen über sinnreiche und nicht üppige Subjekte besteht, als in leichten tändelnden Arien, mit schwärmender Begleitung."

Andere Autoren lassen einen Unterschied zwischen kirchlicher und weltlicher Musik nicht gelten; denn in jedem Falle müßten die musikalischen Mittel der Affektgestaltung dienen. Walther Müller legt besonderen Wert auf diese Feststellung in seiner Dissertation „Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist“ [58]). Eine Stelle aus Matthesons „Musikalischem Patrioten“ dient ihm besonders als Beleg: „Der Vorwurf des Theatralischen sei für die Kirchenmusik eigentlich gar keine Schande“, da es ebenso die Absicht der Kirche wie des Theaters sei, „das Gemüt der Zuhörer in Bewegung zu bringen, sei es zur Liebe, zum Mitleid, zur Freude usw.“ Die Kirche habe in ihren Einrichtungen ja auch Theatralisches, wie etwa die liturgischen Handlungen. Walther Müller kommt schließlich, im Anschluß an weitere gleichartige Stellungnahmen im 18. Jahrhundert, zu folgendem Schluß: „Man empfand eine Abneigung gegen alle Gelehrsamkeit in der Kunst. Man suchte sich von Fesseln zu befreien, die die streng kontrapunktischen Künste in früheren Zeiten um die Kirchenmusik geschlungen hatten. Dieser neue Geist drang auch durch. Die kirchlichen Werke von Bach, Händel, Hasse, Graun, Haydn, Mozart bieten dafür den Beweis.“ Darauf beruht auch die auf Seite 10 der genannten Dissertation vertretene Anschauung über die Kirchenmusik Durantes: „Es geht einfach nicht an, diese in ihrer Art naive Kunst, die das Göttliche vom Standpunkt des Irdischen zu begreifen sucht, es gewissermaßen vom Himmel auf die Erde versetzt und damit auf menschliche Art zu durchdringen sucht, kurzweg zu verdammen und sie mit dem Schlagworte Verweltlichung abzutun. Die alte Zeit mit dem unendlichen Gottesbegriff, der alles Irdische nur ein verschwindend Kleines war, sie war eben längst nicht mehr.“

Diese Auffassung läßt sich aber schon aus den Worten der Vertreter einer strengeren Richtung herauslesen. Gewiß wünschen jene die absolute Ausschaltung alles „Theatralischen“ aus der Kirchenmusik, sie sind aber weit davon entfernt, einer Kunst das Wort zu reden, die die menschlichen Gefühle nicht zum Ausdruck bringt. Und darum soll die Musik freudig bewegt sein, „wenn manchmahl der Ausdruck des Textes einige Freude erheischet“ [59]). „Ebenso soll auch ein Componist den Text einkleiden, und auf die Bedeutung und den Ausdruck desselben sehen, daß die nach Beschaffenheit der Worte eingerichtete Melodie nicht nur zu singen, sondern auch zu reden scheine“, sagt Fux [60]). Spieß teilt diese Auffassung, wenn er äußert, „etwas excitates, munteres, frisches, zumahlen es sonderlich der Text erfordert, kan man in der Kirchen auch wohl anbringen.“ [61]) Um der Kirchlichkeit willen soll man nicht „magere Gedancken nehmen, worin weder Krafft noch Safft ist“, denn eine solche Musik wird niemals das „Vergnügen der Zuhörer“ erregen, so betont Fux mit Entschiedenheit. Das soll aber nicht dazu führen, daß etwaige Koloraturen so in den Gesang hineingebracht werden, daß sie für den Sänger schwierig auszuführen sind: „Vor allem hat man sich dahin zu bestreben, daß die Melodie dem Text gemäß gesetzt wird, solchen deutlich ausdrückt, und dem Sänger

nicht beschwerlich ist, sondern sich leicht absingen läßt: dieses wird geschehen, wenn der Componist unter die allzu kleinen Noten keine Worte legt, es wäre denn, daß ein selbst lautender Buchstabe ohne das Wort auszusprechen, ausgedehnet werden soll, in welchem Fall die kleinen Noten nach Befinden der Geschicklichkeit des Sängers statt finden." [62])

Daß eine der hauptsächlichsten Gefahren für die Kirchenmusik darin gesehen wurde, daß die Komponisten für Kirche und Theater zu schreiben hatten, liegt nahe. Und darum ist auch Burneys Rat zu verstehen, den er den Komponisten im folgenden Satz erteilt: „Überhaupt betrachtet aber glückt es denen am besten, welche für die Kirche, das Theater oder die Kammer schreiben, wenn sie sich eine Gattung davon besonders wählen, und nur darin arbeiten." [63]) Tatsächlich aber spielte doch dieser Umstand nicht eine so große Rolle, wie man glauben könnte; denn gerade die Kirchenmusik bedeutender Opernkomponisten überzeugt durch ihre Tiefe und die meisterhafte Gestaltung in zahlreichen Fällen. Haben doch gerade sie als Seelenschilderer den rechten Blick für das, was zur Ausgestaltung besonders derjenigen Sätze erforderlich ist, in denen sich das Verhältnis des Menschen zu Gott wie das des Sohnes zum Vater offenbart in Bitte, Dank, Vertrauen, zumal aber der Worte, die das Leiden und Sterben Jesu Christi erzählen. Hier verstehen eben sie als Dramatiker es, dem Hörer anschaulich und überzeugend den Gehalt der Worte zu vermitteln. Mit Recht aber weist Walther Müller darauf hin (S. 2), daß eine ganze Anzahl Musiker, deren Opern jede Tiefe vermissen lassen, gerade darum Besonderes leisteten, wenn sie Kirchenmusik schrieben.

Eine Gegenüberstellung der oben zitierten Äußerungen über das Wesen einer wahren Kirchenmusik im allgemeinen mit solchen Urteilen, die sich mit der Kirchenmusik der Erzdiözese Köln, zumal des Bonner Hofes befassen, lassen erkennen, daß auch hier die Einstellung so war, wie sie dem Geiste des Barock und des Rokoko entsprach. Denn eigentliches Mißfallen erregten lediglich Überschreitungen und Auswüchse.

Der Bonner D'Antoine bezeichnet in seiner Schrift „Wie muß die Kirchen-Musik beschaffen seyn wenn sie zur Andacht erheben soll?" als den „Endzweck" des Komponisten, „durch hinreißende Harmonien Empfindungen zu erregen". Davon hängt geradezu der Wert einer Musik ab. „Jede Musik, so demnach nicht vermögend, die Situation, worinn sie unsere Seele zurücklassen sollte, durch angemessene Töne, gehörigermaßen zu schildern, ist bloß ein harmonisches Getöß, wodurch wohl unsere Nerven erschüttert, aber nicht unser Herz gerührt wird." [64])

Das ist im wesentlichen das gleiche, was aus den Schriften derjenigen zu entnehmen ist, die sich mit der Musik überhaupt in jener Zeit befaßt haben. Mit Verweltlichung hat das nichts zu tun, vielmehr ist es ja nach dieser Anschauung geradezu der Zweck der Kirchenmusik, die Gemüter der Gläubigen zur Andacht zu erheben. Das aber kann nur dadurch geschehen, daß der Gehalt des

Textes den Hörern durch die Musik nahegebracht wird. Daß damit nicht Willkürlichkeiten Tür und Tor geöffnet sein sollte, wurde immer wieder ausdrücklich betont. Sobald nämlich vornehmlich die Ornamentik in der Kirchenmusik überhand nahm, die den Sängern Gelegenheit bieten sollte, ihr technisches Können zu zeigen, deren Sinn aber nicht recht eingesehen werden konnte, da sie offensichtlich nicht mehr lediglich der Ausdeutung des Textinhaltes dienten, wurden auch Stimmen laut, die sich gegen eine solche Praxis wandten.

D'Antoine machte sich zum Sprecher dieser Opposition, indem er ausführte: „Wieweit aber itzo die Ausschweifungen unserer galanten Setzart, nicht allein auf dem Theater, sondern in öffentlichen, und Privat-Concerten sich eingeschlichen, wird jedem Musikverständigen leicht einleuchten, und dieser flüchtige, und durch eine Menge Nötlein bereicherte Geschmack, hat sich leider nunmehro in unsere Kirchen, und Gotteshäuser dergestalt eingedrungen, daß die ehrwürdige, alte, und aller Üppigkeit entblößte Schreibart nunmehro gänzlich vertilget, und aus unsern Tempeln verbannet ist, und wieviel Mißen, Vespern, und Oratorien sind nicht vermögend, unsere Herzen ehender zum Tanzen, als zum Beten zu bewegen?“ [65])

Der Unterschied zwischen Fux und D'Antoine fällt auf. Während jener nur seine Besorgnis äußerte, dem Sänger könne durch eine ungeeignete Textunterlegung das Singen der „allzu kleinen Noten“ erschwert werden, wendet dieser sich direkt gegen die „Menge Nötlein“, nennt den Geschmack, dem sie zu verdanken sind, „flüchtig“. Kein Wunder also, wenn er die „ehrwürdige, alte, und aller Üppigkeit entblößte Schreibart“ preist, in der man gewiß die Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts zu sehen hat, um die sich spätere Generationen allen Ernstes zu bemühen begannen, wenn auch nicht gesagt werden kann, daß das 18. Jahrhundert sie gänzlich vergessen hätte.

Gegen die Prachtentfaltung der Kirchenmusik, die das zulässige Maß überschritt, wandte sich noch Kasper Anton v. Mastiaux mit folgenden Worten: „Ich will nicht leugnen, daß es unter den Katholiken in unseren Zeiten, so wie in allen Jahrhunderten, entartete Tonkünstler gibt, welche ihre profanen, theatralischen, skandalösen Kompositionen in die heiligen Hallen unserer Tempel einzudrängen streben. Wagt man es doch jetzt ohne Scham, die stillen Empfindungen der Andacht und den heiligen Gesang mit einer vollen Janitscharen-Musik zu unterbrechen.“ [66])

Schubart, dessen Urteil über die Kölner Kirchenmusik noch zu würdigen ist, bekennt sich zu einer so strengen Auffassung, daß er geradezu gesteht, am schließlichen Verfall der Tonkunst, die die Grenzlinien zwischen Kirche und Theater nicht mehr unterscheiden könne, sei „niemand Schuld als die Großen; denn diese thaten an die Genies die unsinnige Forderung, die Kirche aufs Theater, und das Theater in die Kirche zu pflanzen. Dieser Zwang veranlaßte die Tonmeister, eine gewisse Üppigkeit in den Kirchenstyl

zu bringen, der die Gluth der Andacht beynahe ganz ertödtet.“ [67]) Seine Würdigung der Kölner Kirchenmusik ist darum von besonderer Bedeutung. Sehr anerkennend sagt er: „In den vielen Kirchen dieser großen Stadt tönen die vortrefflichsten Modetten, Messen und Antiphonen wieder — mehr aber von Geistlichen als von besoldeten Musikern ... Der Styl in Köln ist fast wie in Mainz nur hat er eine etwas modernere Miene.“ [68]) Der Mainzer Kirchenmusikstil aber erfährt folgende Charakterisierung: „Die Kirchenmusik in Mainz hat sich lange im antiken feyerlichen Style erhalten. Die Antiphonen werden mit Würde vorgetragen, und die Messen haben Großheit, Andacht und Herzensfülle. Der Fugenstyl ist hier beliebter als irgendwo, und die Orgeln sind alle mit Kennern besetzt.“ [69]) Ja, Schubart muß gestehen, daß gerade von den geistlichen Kurfürsten die Musik sehr gefördert wird, denn „wenn man von den Höfen geistlicher Churfürsten spricht, wenn man an ihren Enthusiasmus für die Aufrechterhaltung ihrer Religion denkt: so läßt sich nichts anderes erwarten, als blühende Tonkunst — wenigstens im Kirchenstyl.“ [70])

Aus diesen anerkennenden Worten Schubarts ist zu schließen, daß man sich im Erzbistum Köln gewiß die Zurückhaltung auferlegte, die für die Kirche Erfordernis war, und sich vom „Theatralischen“ nach Möglichkeit fernhielt. Aber jedenfalls war auch Schubart so vom Geiste seiner Zeit beseelt, daß ihm all das Erfordernis sein mußte, was zur Gestaltung des Ausdrucks diente. (Vgl. das Kapitel: „Vom musikalischen Ausdruck.“ S. 372 ff.) Und darum wird er auch manchem musikalischen Zug Anerkennung gezollt haben, der vielleicht in späterer Zeit abgelehnt worden wäre. Es bleibt zu bedenken, welcher Wert auf ein gutes Orchester gelegt wurde; denn wie mit leisem Bedauern, wenn auch zu Unrecht, bemerkt Schubart, daß der Kurfürst von Köln kein besonders hervorragendes Orchester besitze [71]).

Von den Urteilen D'Antoines und Schubarts ist das erstere für diese Betrachtung von größerer Bedeutung, da es von einem Manne stammt, der mit den Bonner Verhältnissen genau vertraut war und aus diesem Grunde wohl auch ein besonderes Interesse an der Kirchenmusik dieser Stadt hatte. Seine Charakterisierung der Kirchenmusik Kölns fällt durchaus nicht so günstig aus wie die Schubarts. Vergleicht man schließlich die Arbeiten Sandbergers, Schiedermairs und Heers, die im Zusammenhang mit der Beethovenforschung die gleichen Fragen berühren, so gewinnt man die Gewißheit, daß die Kirchenmusikpraxis in der Erzdiözese Köln den gleichen Prinzipien folgte, die im übrigen Deutschland vertreten wurden, möglicherweise mit einer leichten Milderung [72]). Burneys Tagebuch ist in der Lage, diese Gewißheit noch zu bekräftigen [73]).

Jedenfalls festigt sich der Eindruck, daß in Köln sowohl wie im übrigen Deutschland in die Kirchen die Instrumente in solchem Umfange eingedrungen waren, daß eine Kirchenmusik ohne sie fast undenkbar erschien. Dabei ist zu berücksichtigen, daß auch die verschiedenen Kompositionsgattungen auf die Kirchenmusik ein-

gewirkt haben und an ihrer Gestaltung maßgebend beteiligt waren. So fand auch in den Gotteshäusern Aufnahme, was ursprünglich nur der profanen Musik diente. Daß die Oper und ihre Gestaltungsgrundsätze dabei im Vordergrund standen, wird schon daraus ersichtlich, daß immer wieder die Warnung vor dem „Theatralischen" ausgesprochen wurde. Oratorium und Kantate sind im gleichen Sinne zu bewerten, da ja auch in ihnen Bauelemente der Oper leben. Arien, Ensemblesätze und Chöre werden von Instrumenten begleitet und untermalt. Die Instrumente beginnen sich mit der Zeit ebenso am musikalischen Geschehen zu beteiligen, wie die Singstimmen, so daß sie diesen vollkommen gleichberechtigt werden, sogar teilweise sichtlich die Oberhand gewinnen.

Diese Steigerung des musikalischen Aufgebots diente indes, gleichwie in der Oper, nur der Darstellung und Ausdeutung des Textinhaltes. Die Affektgestaltung geschah ebenso durch Melodik und Rhythmik als primäre Faktoren wie durch Harmonik. Koloraturen und Chromatik waren zur Vertiefung des Ausdrucks unbedingt notwendig in der Kirche sowohl als in Theater und Konzert Verhältnismäßig wenige Komponisten legten sich darin Zurückhaltung auf, wenn sie für die Kirche schrieben. Und wenn auf Ernst und Würde der Kirchenmusik hingewiesen wurde, so geschah dies nur, um ein Allzuviel zu vermeiden. Manches erscheint darum heute als erstaunliche Freiheit, was in jener Zeit eine Selbstverständlichkeit war, wo jede Stimmung deutlich charakterisiert werden mußte. Die freudige Stimmung verlangte ihren entsprechenden Ausdruck in gleicher Weise wie die traurige.

Schubart sagt darüber zum Beispiel folgendes: „Der musikalische Ausdruck in den Kirchen ändert sich nach den Gegenständen. Z. B. Der T r i u m p h s t y l herrscht an Festtagen, wogt und wälzt die Tonfluth, und trägt ihre freudigen Gefühle gen Himmel." [74]) Ferner: „Ein R e q u i e m oder eine Sterbemusik, muß ganz in die Farbe der Schwermuth getaucht seyn." [75]) Wichtig ist dazu die Charakteristik der Tonarten, deren jede ihre eigene, genau bestimmte Deutung erfährt [76]).

Das, wogegen sich alle Ernsthaften und Verantwortungsbewußten wandten, war die Leichtfertigkeit in der Anwendung der musikalischen Mittel, wodurch diese entwertet und ihrer Bedeutung beraubt wurden. Es ist der „flüchtige und durch eine Menge Nötlein bereicherte Geschmack", die „Üppigkeit", die „unsere Herzen ehender zum Tanzen, als zum Beten bewegen". Fux hatte gegen die „allzu kleinen Noten" nichts einzuwenden, wenn sie in einer Weise vorgebracht wurden, die die Würde nicht verletzte, das heißt vor allem, daß sie der Ausdrucksgestaltung dienten, also nicht sinnlos, „flüchtig" waren.

III. Abschnitt.

Die Kirchenmusikpraxis in der Erzdiözese Köln in ihrem Verhältnis zum Standpunkt der römischen Kurie.

Die bisherigen Ausführungen im ersten und zweiten Abschnitt galten der Nebeneinanderstellung zweier Gruppen, deren eine durch die Kirche als allgemeingültige Gesetze gebende Macht repräsentiert wird, während die andere im weitesten Sinne deren praktische Durchführung umfaßt. Beide Gruppen sind voneinander abhängig insofern, als die Kirche zunächst einmal allgemeine Richtlinien aufstellte, denen die für die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste Verantwortlichen folgen sollten. Doch erschöpft sich darin das gegenseitige Verhältnis beider Gruppen zu einander nicht. Die Kirche mußte der Notwendigkeit folgen, zeitgebundene Ideen zu berücksichtigen und durch diese Ideen bedingte Gestaltungswandlungen zu prüfen, um solchen ihre Bestimmungen anzupassen, ohne ihre Grundsätze preiszugeben. Diese sind einerseits durch die Forderung kirchlicher Gesinnung, die die Würde des Gottesdienstes gewährleistet, und andererseits durch das Verlangen nach liturgischer Haltung ganz allgemein gekennzeichnet.

Aus dem Gesagten folgt, daß für die Kirchenmusiker stets die Möglichkeit bestand, den Stil ihrer Zeit zu pflegen und die für diesen charakteristischen Mittel anzuwenden. Wenn die Kirche dazu überging, hier und da Schranken zu errichten, etwa den Gebrauch gewisser Instrumente zu versagen beziehungsweise einzuschränken, oder bestimmte, aus der weltlichen Musik herübergenommene Musikgattungen zu verbieten, so geschah das stets im Hinblick auf die angeführten Grundsätze. Wie labil aber die Grenzen waren, die hier gezogen wurden, beweisen die geschichtlichen Tatsachen. Denn es erwies sich schließlich manche Gestaltungsweise als durchaus anerkennenswert, der anfangs mit Skepsis begegnet wurde.

Ein wichtiger Faktor ist dabei zu berücksichtigen. Die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste hing letzten Endes von den Kirchenfürsten in den einzelnen Ländern ab. Da diese für ihre Diözese verantwortlich waren und zugleich die Regierungsgewalt in Händen hatten, besaßen sie weitgehende Handlungsfreiheit. Sie unterhielten ihre eigenen Kapellen und beriefen die Musiker, die ihnen am geeignetsten erschienen. Dadurch wurden sie Förderer der Musikkultur. Auf sie und ihre Wünsche hatten also letztlich die Musiker Rücksicht zu nehmen.

Man sieht, daß die geistlichen Fürsten den Ideen ihrer Zeit durchaus zugänglich waren und dadurch nicht selten zum Oberhaupt der Kirche in Gegensatz gerieten [77]). Das bedingt allerdings nicht notwendig, daß ihre Wünsche hinsichtlich der Kirchenmusik zu den offiziellen Verfügungen der Kirche in Gegensatz gerieten, wenn dies auch manchmal der Fall war. Ein Blick auf die geistesgeschichtlichen Grundlagen des 18. Jahrhunderts läßt manche Gegensätzlichkeit verständlich werden und erklärt die Handlungsweise der Kirchenfürsten.

Die kulturellen Erscheinungsformen jener Zeit stehen im Zeichen des Rationalismus und der Aufklärung, deren wesentlichste Forderung die Eigenständigkeit des Individuums und die damit zu vollziehende Loslösung von der Autorität war. Das bedeutete schließlich ein Heraustreten des Einzelnen aus der Gemeinschaft [78]). Als Folgerung fließt daraus, daß eine im Rahmen der Gemeinschaft eher mögliche Objektivierung im Gestalten des Kunstwerks der Subjektivierung weichen mußte. Dem Verstande als dem Werkzeuge des vernünftigen Menschen wurde erhöhte Bedeutung zugestanden. Dies gilt für das gesamte Kulturleben der Aufklärungszeit. Man erlebt eine unerhörte Steigerung einerseits des Wissensdranges, andererseits aber auch des Dranges nach wahrer Gestaltung der Seelenregungen, denen die Rationalisten auf dem Wege über den Verstand nachspüren zu können glaubten [79]), während auf der anderen Seite die Begriffe Glaube, Gefühl und Genie eifrige Vorkämpfer fanden [80]). Man befaßte sich mit allem, was im Leben des Menschen wirksam ist, und gelangte zu einer bis dahin unbekannten Aufgeschlossenheit dem Leben gegenüber. Und man versuchte, aus dieser Aufgeschlossenheit heraus die Kenntnis der Lebensbedingungen zu erweitern und zu vertiefen, um das Erforschte der Menschheit nutzbar zu machen [81]). Angelpunkt alles Denkens war der Mensch und die Welt, in der er lebt. Das Streben ging dahin, das Leben für die Menschheit möglichst glücklich zu gestalten. Wie sehr man sich in dieser Hinsicht verantwortlich fühlte, beweist nicht zuletzt die Bedeutung, die man dem Gedanken der Erziehung der jungen Menschen zugestand. Grundbedingung für solche Bestrebungen war notwendigerweise die Achtung vor der Person und Anschauung des Mitmenschen, ihre Folge die Toleranz. Die Religionsstreitigkeiten des 17. Jahrhunderts mit ihren verheerenden Wirkungen waren zudem noch gut in Erinnerung. Und darum suchte man auch die Konfessionen einander näher zu bringen, ja, man strebte nach einer Wiedervereinigung der sich bekämpfenden Religionsgemeinschaften [82]).

Dieser Geisteshaltung unterlagen auch die Künste und Wissenschaften. Erscheinungsformen, deren Sinn für jene Zeit nicht mehr einzusehen war, mußten ausgeschaltet, scheinbar Überflüssiges mußte entfernt werden. Es war eine hohe Aufgabe, den Geschmack zu bilden. Dafür ergaben sich zwei Möglichkeiten: entweder Vorbilder zu suchen für das künstlerische Schaffen oder aus sich her-

aus Normen zu bilden [83]). Die Wege, die beschritten wurden, sind durch die Gegensätze innerhalb der Aufklärung bestimmt.

Mit Notwendigkeit fanden die Anschauungen des Aufklärungszeitalters auch in der Kirchenmusik ihren Ausdruck. Die Kirche hatte mit ihnen zu rechnen. Die Hervorhebung der Bedeutung des Menschen und seines Losgelöstseins von der Autorität rückte eindeutig das „Weltliche" in den Vordergrund. Es galt also hier vorzubeugen. Tatsächlich aber fand der grundsätzliche Standpunkt der Kirche unter den Musikschriftstellern dieses Zeitalters manche Stütze. Sei es, daß diese für die zeitgenössische Kirchenmusik eintraten, sei es, daß sie dagegen Stellung nahmen, die Grundlagen für die Stellungnahme blieben die gleichen sowohl bei ablehnender wie zustimmender Haltung. Denn als Aufgabe der Musik galt die Gestaltung der im Textinhalt angedeuteten Affekte beziehungsweise deren Verstärkung [84]). Volle Verständlichkeit des Textwortes war dabei eine Selbstverständlichkeit.

Dieses anthropozentrische, der Humanitätsidee verhaftete Denken des Menschen der Aufklärungszeit, das eine kosmopolitische Haltung begünstigte, vermochte nicht die natürlichen Schranken zu beseitigen, die zwischen den Nationen bestanden, Schranken, die durch die Verschiedenheit der nationalen Charaktere bedingt waren. So erklärt es sich, daß die deutsche Musik, auch die Kirchenmusik in Deutschland, im 18. Jahrhundert zwar italienischen Einflüssen unterlag [85]), zugleich aber auch, namentlich in der zweiten Hälfte, einen ausgeprägten Nationalstil herausbildete.

Im Hinblick auf die Musik seiner Zeit äußerte sich Quantz eingehend über den nationalen Gegensatz zwischen Deutschen und Italienern [86]). Nach seiner Anschauung „bleibt den Italiänern doch die gute Singart, welche sich auch sogar gewissermaßen bis auf ihre Gondelnführer ausbreitet, vor allen andern Völkern noch eigen" (Seite 246). Er gibt dann folgende Charakteristik (Seite 253): „Die italiänische Singart ist tiefsinnig, und künstlich, sie rühret, und setzet zugleich in Verwunderung, sie beschäftiget den musikalischen Verstand, sie ist gefällig, reizend, ausdrückend, reich im Geschmack und Vortrage, und versetzet den Zuhörer, auf eine angenehme Art, aus einer Leidenschaft in die andere." Vorher bereits (ebenfalls auf Seite 253) hatte er als eines der Merkmale der italienischen Kompositionen hervorgehoben, daß sie „aber auch singend" seien. Doch gesteht er, als er von der italienischen Instrumentalkomposition seiner Zeit spricht: „Sie bringen nicht mehr solche rührende Melodien vor, als ehedem. Ihre Grundstimmen sind weder prächtig noch melodisch, und haben keinen sonderlichen Zusammenhang mit der Hauptstimme. In ihren Mittelstimmen findet man weder Arbeit, noch etwas gewagtes, sondern nur eine trockene Harmonie" (Seite 244). Man fühlt, daß ihm der „harmonische und vollstimmige" Satz der Deutschen den Mangel des „Melodischen und Reizenden" wohl aufgewogen haben würde, hätte er nicht auch einen Mangel an „gutem Geschmack" bei den deutschen Musikern seiner Zeit empfunden. Er meint: „... in ihrer Singmusik

sucheten sie mehr die bloßen Wörter, als den Sinn derselben, oder den damit verknüpften Affekt, auszudrücken". Das hatte zur Folge, daß „oft viel Lächerliches mit unterzulaufen pflegete" (Seite 254). Sehr verständlich ist einer solchen Anschauung entsprechend die Anregung, die Quantz weiter unten (Seite 256) ausspricht. Er empfiehlt, „Singschulen anzulegen, in welchen die gute und echte italiänische Singart gelehret würde".

So bedenklich an sich schon diese Feststellungen sind, sie werfen doch ein helles Licht auf die damalige Vorliebe zahlreicher Deutschen für alles, was fremd ist. Man empfindet schmerzlich eine Verkennung des deutschen Wesens in seinen Grundzügen. Und so erscheint das Urteil, das Quantz der deutschen Musik spricht, zum mindesten sehr hart, wenn nicht gar ungerecht. Es sieht fast wie Resignation den deutschen Bemühungen um arteigenes Musikschaffen seiner Zeit gegenüber aus, wenn Quantz schreibt (Seite 257): „So schlecht es aber in den vorigen Zeiten, bey aller gründlichen Einsicht der deutschen Componisten in der Harmonie, mit ihrem, und der deutschen Sänger und Instrumentisten ihrem Geschmacke ausgesehen haben mag: so ein anderes Ansehen hat es doch nunmehr nach und nach damit gewonnen. Denn wenn man auch von den Deutschen nicht eben sagen kann, daß sie einen eigenthümlichen, und von den andern Nationalmusiken sich ganz unterscheidenden Geschmack hervorgebracht hätten: so sind sie hingegen desto fähiger, einen andern, welchen sie nur wollen, anzunehmen, und wissen sich das Gute von allen Arten der ausländischen Musik zu Nutzen zu machen." Das ist nicht schmeichelhaft, wenn gleich die letzten Worte von Quantz als Lob gedacht sein mögen. Denn er sieht gerade die Vermengung der Nationalstile, den „vermischten Geschmack" als „den deutschen Geschmack" an (Seite 261).

Dem gegenüber scheinen Sätze, die sich an anderer Stelle finden (Seite 260), diese Anschauung nicht so deutlich auszusprechen und dem deutschen Wesen eher gerecht zu werden. Man kann aus diesen Worten mehr herausfühlen als -lesen, daß es nach seiner Auffassung neben dem Fremden etwas typisch Deutsches gibt, das sich dem Fremden nicht unterordnet, sondern es in sich aufnimmt und aus eigener Kraft zu einem N e u e n umgestaltet, für das allerdings der Begriff „vermischter Geschmack" schwerlich zutrifft. Es heißt dort: „Nachdem es sich aber gefüget, daß einige deutsche Tonkünstler in Italien gewesen, und allda Gelegenheit gehabt haben, von ihrer Arbeit sowohl Opern als Instrumentalmusik mit Beyfalle aufzuführen, da wirklich die Opern, an welchen man in Italien zu itzigen Zeiten den meisten Geschmack, und zwar mit Rechte, findet, von der Feder eines Deutschen herkommen: so hat sich das Vorurtheil nach und nach verlohren. Doch muß man auch sagen, daß die Deutschen sowohl den Italiänern, als auch eines Theils den Franzosen, wegen dieser vortheilhaften Veränderung ihres Geschmackes, ein Vieles zu danken haben."

Die angeführten Zitate beleuchten scharf die Situation. Sie zeigen, wie groß die Unsicherheit der deutschen Musiker wurde,

sobald sich die Notwendigkeit ergab, zum eigenen Schaffen Stellung zu nehmen. Dieser Kampf um den richtigen „Geschmack" wurde erst von den Meistern der deutschen Klassik entschieden. Wir sehen beispielsweise, wie Mozart alles Fremde in geradezu ungeheurem Maße in sich aufnimmt, in seinem Innern verarbeitet und unter seinen Geist beugt, um es in sein Eigenes, typisch Deutsches eingehen zu lassen [87]).

Die Lage der deutschen Musiker aber wurde im 18. Jahrhundert durch die Tatsache, daß an zahlreichen deutschen Fürstenhöfen bedeutende italienische Musiker in führenden Stellungen waren, wesentlich erschwert. Und es ist angesichts der Bedeutung der italienischen Musik durchaus verständlich, daß sich einflußreiche Gönner fanden, die ihre Partei ergriffen. So sehen wir auch am kurfürstlichen Hofe in Bonn eine ähnliche Erscheinung, die sich auf dem Gebiete der Kirchenmusik ebenso fühlbar machte wie auf den übrigen Gebieten musikalischen Schaffens. Heer stellt in seinem Aufsatz „Zur Kirchenmusik und ihrer Praxis während der Beethovenzeit in Bonn" (Seite 141 f.) zwei Gruppen einander gegenüber, die auf der einen Seite durch Neefe, d'Antoine und Joh. Gottfr. Mastiaux, „einer Gruppe, der auch wohl Beethoven innerlich nahestand", auf der anderen vornehmlich durch Lucchesi und Mattioli — Deutsche und Italiener — repräsentiert wurden [88]). Wenn aber d'Antoine den schlechten Geschmack in der Kirchenmusik allein den Ausländern zuschreibt [89]), so urteilt er gewiß zu scharf und vielleicht ebenso einseitig wie Quantz, der wünschte, die Deutschen möchten auch noch zu seiner Zeit bei den Italienern in die Schule gehen, um dort den guten Geschmack zu lernen.

Von den eben genannten Autoren wird die sich durchweg geltend machende Gründlichkeit der deutschen Musiker hoch in Anrechnung gebracht, dagegen bei den Italienern die Vorliebe für eine ausdrucksstarke melodische Linie hervorgehoben, die in der Kirchenmusik allerdings mit einer entschiedenen Neigung zum Weltlichen verbunden ist. Dabei wird indes in der Regel das typisch Deutsche übersehen, die Gemütstiefe, die im deutschen Liedschaffen seinen beredtesten Ausdruck fand. Gewiß verschloß sich der Deutsche nicht den Anregungen der Ausländer, aber aus der Gegenseitigkeit der Beziehungen sogen doch auch die anderen Völker starke Kräfte. Und darum ist eine vermittelnde Stellung, wie sie etwa Graf Waldstein in Bonn eingenommen haben mag, verständlich.

Die Bedeutung, die gerade in den letzten Jahren des Bestehens des Kurfürstentums die Musik der deutschen Klassiker in der Bonner Residenz gewann, beweist, daß die Erkenntnis deutschen Wesens auch hier einen großen Fortschritt gemacht hatte. Bei einer Beurteilung der Kirchenmusik der Erzdiözese Köln — im besonderen der Bonner Kirchenmusik — ist das neben der Bewertung der geistesgeschichtlichen Faktoren unbedingt zu berücksichtigen.

Daß jene Zeit scharfer Auseinandersetzungen, in der das Gefühl für liturgische Einheit und kirchliche Tradition stark zurück-

treten mußte, manche Extreme hervorbrachte, liegt klar zutage. Daß dadurch die Kirchenmusik ein weltliches Gepräge erhielt, erscheint nur als folgerichtig. Aber dennoch war gerade die starke Gefühlsgeladenheit, man könnte sagen der Gefühlsüberschwang, nur durch äußersten Aufwand an musikalischen Mitteln zu gestalten, ohne daß er unecht erschien. Die Kirchenmusiker mußten sich also notwendig dort anlehnen, wo das Leben musikalische Ausdeutung fand, bei der Oper und Instrumentalmusik. Milderungen, die die Würde des Gotteshauses erforderte, verstanden sich dabei von selbst. Immerhin war der Einfluß der weltlichen Musik — schon durch die wachsende Bedeutung der Instrumentalmusik — in der Kirchenmusik so stark spürbar, daß Rom warnend seine Stimme erhob.

Das Konzil von Trient verlangte bereits, daß aus der Kirche alles „Laszive" und „Unreine" fernzuhalten sei, ebenso wie alles „Weltliche", „ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit". Die Würde des Gotteshauses also ist damit deutlich in den Vordergrund gerückt und betont. Die Sorge um die Würde stand stets an erster Stelle und diktierte die zum Teil scharfen Äußerungen, die gegen das „Weltliche und Theatralische" in der Musik der Kirche getan wurden. Diese Sorge führte dahin, daß bestimmte musikalische Instrumente geradezu als Sinnbilder des „Weltlichen und Theatralischen" angesehen wurden und darum aus der Kirche ausgeschaltet werden sollten. Unter diesen stehen im Vordergrunde die „tympana", „cornua venatoria" und „tubae", dann aber fallen unter das Verbot auch die Klaviere, so daß als Generalbaßinstrument in der Kirche lediglich die Orgel gestattet war [90]). Gewisse Freiheiten aber wurden unter bestimmten Umständen dennoch gestattet und, wie zumal die Enzyklika „Annus qui" des Papstes Benedikt XIV. lehrt, an den Geschmack der Zeit weitgehende Zugeständnisse gemacht. Solche Zugeständnisse hatten bedeutsame Folgen. Sie waren gleichsam eine Bestätigung der bestehenden musikalischen Praxis, wobei die Beschränkungen nicht allzusehr ins Gewicht fielen. Denn das letzte Wort hinsichtlich der kirchenmusikalischen Praxis in der Diözese hatte der Bischof zu sprechen. Was dieser als für die Kirche geeignet betrachtete, konnte in der Kirche zur Geltung gebracht werden. Infolge der naturgemäß unterschiedlichen Einstellung der Kirchenfürsten führte das zu einem Schwanken der Grenzen zwischen rein kirchlicher Musik — im Sinne der kirchlichen Erlasse — und zu weltlicher Haltung hinneigender Kirchenmusik. Diese Unsicherheit wiederum bildete die Grundlage für die Erörterungen der Frage, ob in der Kirche „theatralische" Musik geduldet werden könne oder nicht. Wenn auch die Stimmen für eine deutliche Scheidung der kirchlichen von der weltlichen Musik und die Ausscheidung dieser aus der Kirche in der Mehrzahl waren, so bleibt doch die Möglichkeit einer Auseinandersetzung über diese Frage bezeichnend für die Anschauungen jener Zeit, die in der Praxis tatsächlich Ausdruck fanden. Worauf es ankam, das wurde von allen Einsichtigen erkannt. Und ge-

rade dieser Umstand ist von Bedeutung. Es mußte der Sinn aller Dinge einzusehen sein, alles mußte vernunftgemäß sein. Hier kam es darauf an, die Musik in den Dienst der Gottesverehrung zu stellen. Eine Selbstverständlichkeit also, daß sich die Persönlichkeit in dieser Musik aussprach, daß die Empfindungen, die der Text vermittelte, zum Ausdruck kamen. Das galt ebenso für die weltliche Musik wie für die Kirchenmusik. Aber es waren weniger die Mittel, welche Weltlichkeit oder Kirchlichkeit bewirkten, als die Gesinnung. Zu bekämpfen war eine Leichtfertigkeit im Schaffen, die ohne Bedenken alle Rücksichten außer acht ließ, die der Ernst und die Würde des Gottesdienstes erforderte, ja nicht einmal die Hauptforderung jener Zeit auch für die weltliche Musik erfüllte und den Affektgehalt des Textes nicht berücksichtigte.

Aus dieser Sachlage heraus ist die in der Erzdiözese Köln gepflegte Kirchenmusik zu betrachten. Zunächst sei noch einmal darauf hingewiesen, daß den Bischöfen die Regelung der kirchenmusikalischen Verhältnisse zustand. Sie hatten von sich aus das Recht, Zugeständnisse zu machen, die sich einigermaßen im Rahmen der päpstlichen Bestimmungen hielten, aber auch die Pflicht einzuschreiten, falls sich die Kirchenmusik nicht mehr in den Bahnen bewegte, die ihr die Heiligkeit des Gotteshauses vorschrieb.

Ein besonderer Umstand fällt hier noch ins Gewicht. Es ist die Tatsache, daß von den Kurfürsten, die als Kölner Erzbischöfe im 18. Jahrhundert regierten, die bedeutendsten dem bayerischen und österreichischen Herrscherhause entstammten. Sie verbanden durch ihre Person das Land, in dem sie regierten, wenigstens äußerlich mit ihrem Mutterlande. München und Wien erlangten denn auch als Pflegestätten der Musik keinen geringen Einfluß am Bonner Hofe — man denke beispielsweise an die Anwesenheit von Joh. Chr. Pez und Jos. Klem. Ferd. Dall'Abaco, dem Sohne von Evaristo Felice Dall'Abaco, am Bonner Hofe [91]), ferner an Haydns Besuch der kurfürstlichen Residenz —, wie sie auch als Kulturzentren auf das Rheinland im allgemeinen wirkten. In diesem Zusammenhange wäre auch die oben (Seite 19) angeführte Bemerkung „comme on l'a de la chapelle de Baviere" zu erwähnen.

Ganz allgemein sieht man im 18. Jahrhundert den mehrstimmigen, von Instrumenten begleiteten Gesang in der Erzdiözese Köln in eifrigem Gebrauch und nicht nur bei hohen kirchlichen Festen, sondern in der Regel auch an den Sonntagen. Am Hofe des Kurfürsten bestand dazu gewiß mancherlei Veranlassung, da ihnen ihre Stellung als Fürsten Repräsentationspflichten auferlegte, zu denen auch die musikalische Ausgestaltung der kirchlichen sowohl wie der weltlichen Feste gehörte. Orchester, Chor und Solisten hatten darum bei den feierlichen Gottesdiensten ebenso mitzuwirken wie bei Opern und Konzerten. Gewiß erforderten die einfacheren Sonntagsgottesdienste nicht den Aufwand zumal an Instrumenten, den die hohen Feste des Kirchenjahres verlangten, an denen zur Verstärkung des Klangkörpers noch Musiker der kurfürstlichen Garde, und zwar Trompeter und Pauker, hinzugezogen

wurden, wie die Musikerlisten lehren. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die ziemlich große Anzahl von 10 Trompetern, 6 Oboern und 3 Paukern, die bei den Abendgottesdiensten der drei letzten Tage der Karwoche mitwirkten. (Vgl. oben Seite 21.)

Betrachtet man dazu die oben (Seite 17) angeführte Randbemerkung des Kurfürsten Josef Clemens zu einer Musikerliste von 1718 („a condition que la Psalmodie ne manque point ni les offices"), die die Besorgnis zum Ausdruck bringt, daß durch die Musik das übrige Offizium der Festtage nicht beeinträchtigt werde, sogar die Heranziehung der Musiker geradezu von der Erfüllung dieser Forderung abhängig macht, so wird klar, daß auf die Erfüllung der kirchlichen Forderungen Wert gelegt wurde. Von Bedeutung ist dabei die Feststellung, daß zumal dieser Kurfürst in späteren Jahren ein frommes Leben führte [92]). Daß seiner vielleicht etwas zum Extremen neigenden Natur ein gewisser Aufwand an musikalischen Mitteln entsprach, ist schwerlich zu bestreiten. Und darum wird er auch keinen Grund zur Ablehnung solcher Instrumente gesehen haben, die Papst Benedikt XIV. später als theatralische bezeichnete. Darin vielmehr zeigt er sich als echtes Kind seiner Zeit; denn je großartiger das Gewand war, in das er die Gottesdienste kleiden konnte, desto lieber schien es ihm zu sein, dem strahlenden Glanz dieser Feste schien ihm der helle Klang der Trompeten entsprechen zu müssen.

Freilich kam solchem Bedürfnis die Kirchenmusik seiner Zeit entgegen. Charakteristisch ist, daß sich darin Überkommenes und Neues mischen, daß sich kontrapunktischer Satz neben arioser Gestaltung zeigt, während die instrumentale Begleitung mehr und mehr an Selbständigkeit gewinnt. Neben den Streichinstrumenten haben die Blechblasinstrumente noch eine starke Bedeutung. Der Umstand, daß ein Meister wie Pez gerade um die Jahrhundertwende am kurkölnischen Hofe Kapellmeister war, der natürlich auch seine Werke in Bonn aufführte, legt Zeugnis ab für die Höhe des künstlerischen Niveaus, das in der kurfürstlichen Hofkapelle herrschte. Es erscheinen daher wohl mit Notwendigkeit Namen wie Benevoli und Kerll auf der Liste der Aufgeführten, die als hervorragende Repräsentanten der katholischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts in ihren Werken die musikalische Gestaltungsweise der folgenden Zeit mit bestimmt haben. Die Fortsetzung dieser Tradition kann für die Dauer der Regierungszeit des Kurfürsten Josef Clemens angenommen werden, der eine so starke Vorliebe für die Musik hatte, daß er sich selbst an Kompositionen versuchte, allerdings ohne den Ehrgeiz, als selbständiger Komponist angesehen zu werden [93]).

Darf man Schubarts Äußerungen Glauben schenken, so wird auch in der Folgezeit kirchlicher Geist in der Musik der Kölner Kirchen gewaltet haben. Wenn sich allerdings dennoch auch Erscheinungen entgegengesetzter Art bemerkbar machten, so geschah dies wohl nicht, wie D'Antoine versichert, lediglich durch die Schuld der Italiener, wenn auch, wie bereits hervorgehoben wurde,

gerade der Einfluß der italienischen Musik damals in Deutschland sich stark bemerkbar machte und sich in kirchlichen Kompositionen durch eine größere Weitherzigkeit kundgab [94]). Dem gegenüber charakterisiert sich der deutsche Kirchenmusikstil durch „gediegene technische Grundlagen und gute Fugenarbeit, bei gesundem Konservativismus durch eine universellere künstlerische Einstellung." [95])

Die Stilwandlungen der Musik vom Barock, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Bonn noch herrschend war, bis zum symphonischen Stil der deutschen Klassiker wurden in gleicher Weise in Bonn bemerkbar wie im übrigen Deutschland. Sandbergers Aufsätze verzeichnen bei der Mitteilung der Inventare des kurkölnischen Hoforchesters die hervorragendsten Namen jener Zeit [96]). Und so gewinnt man auch hieraus die Gewißheit, daß das musikalische Leben in Bonn äußerst rege war und die Künstler hier zu Wort kamen, in deren Musik sich die Gedanken der Aufklärungszeit und Klassik am deutlichsten aussprachen. Darin zeigt sich ein bedeutsamer Vorgang: Der Schwerpunkt wird mehr und mehr vom Chor und den vorwiegend begleitenden Instrumenten auf Solostimmen übertragen, während die Instrumente sich in voller Selbständigkeit am musikalischen Geschehen beteiligen, nicht mehr lediglich begleiten. Der Chor hat dabei häufig nur noch die Aufgabe, die Harmonien zu füllen. Die Gestaltung ist eine vorwiegend homophone, auf Kantabilität der Oberstimme ist besonderer Wert gelegt. Eine wichtige Erscheinung im Verlauf der Stilwandlungen ist damit gekennzeichnet: der empfindsame Stil, die galante Satzkunst [97]). Bis ins 19. Jahrhundert bleibt diese musikalische Gestaltungsweise von Bedeutung.

Bezeichnend ist es nun, daß D'Antoine den Eingang der „galanten Setzart", „den durch eine Menge Nötlein bereicherten Geschmack" in die Kirche beklagt, gegen den sich auch Papst Benedikt XIV. wandte [98]). Worte des Mailänder Konzils von 1565 führt der Papst zur Bekräftigung an [99]): „... nec prophana cantica, sonive, nec in sacris canticis molles flexiones, Voces magis gutture oppressae [100]), quam ore expressae, aut denique lasciva ulla canendi ratio adhibeatur." In § 12 der Enzyklika von 1749 kommt seine Ablehnung mittelbar in folgenden Worten zum Ausdruck: „At vero si instrumenta continenter personent, et solum interdum, ut hodie fieri solet, per momenta aliqua interquiescant, ut liberum spatium audiendis armonicis modulationibus, crispatisque jaculationibus vocum vulgo trilli, praebeant." Man steht hier vor der Tatsache, daß die doch besonders zur Verstärkung des Affektgehaltes dienenden Koloraturen in den Arien ihren Zweck nicht mehr erfüllten, sondern vielfach nur noch als Beweis einer gewissen Kunstfertigkeit der Sänger angesehen wurden. Das führte schon im Theater zur Verflachung, konnte aber keineswegs in der Kirche geduldet werden, da der Gottesverehrung nur eine sinnerfüllte musikalische Sprache dienen konnte. Darin berührt sich die Auffassung der Kirche mit jener der Musikschriftsteller des 18.

Jahrhunderts, nicht nur der katholischen, sondern auch der protestantischen.

Diente das Bemühen um eine sinngemäße, mit deutlicher Verständlichkeit der Worte verbundene Textgestaltung der Förderung liturgischer Einheitlichkeit insofern, als dadurch eine Verbindung zwischen dem die liturgische Handlung vollziehenden Geistlichen und den Musikern hergestellt wurde, so daß Handlung und Worte dem Zuhörer gleich eindringlich erschienen, so wurde die Mannigfaltigkeit der in den Dienst der Gottesverehrung gestellten musikalischen Mittel zu einer Quelle zahlreicher Störungen der Einheit. Dazu aber kamen Bräuche, die nicht nur die Einheit der Liturgie störten, sondern, im Gegensatz zum Verlangen der Kirche, aus dem Rahmen der Liturgie herausfielen.

Die oben (S. 18 f) mitgeteilte Gottesdienstordnung bietet beinahe alle Möglichkeiten musikalischer Aufführungspraxis, die im 18. Jahrhundert gebräuchlich waren. Die Betonung des festlichen Charakters ist wohl der Leitstern dieser Anordnungen. Sie erklärt die große Mannigfaltigkeit der aufgeführten Werke. Im allgemeinen hält sich die Musik im Rahmen der liturgischen Handlung, und es ist kaum etwas feststellbar, was als direkter Verstoß gegen die liturgischen Anordnungen anzusprechen wäre. Gewiß ist es vom liturgischen Standpunkt aus nicht durchaus einwandfrei, wenn Gesänge durch Orgelspiel ersetzt werden; aber das Alternieren von Gesang und Orgel entspricht einer Praxis, die — nicht nur in der Erzdiözese Köln — auf eine alte Gepflogenheit zurückgeht. Darum wurde diese Übung im Caeremoniale Episcoporum (1600) auch ausdrücklich gebilligt, jedoch nur dann, wenn der Text dabei rezitiert würde. Die betreffende Stelle, und zwar unter Bezugnahme auf die Vesper, die Matutin und die Messe, lautet (§ 6): „Sed advertendum erit, ut, quandocumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum, aut Canticorum, ab aliquo de choro intelligibili voce pronuntietur id, quod ob sonitum organi non cantatur. Et laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctim cum organo voce clara idem cantaret." Im § 7 heißt es: „In aliis autem horis canonicis, quae in choro recitantur, non est consuetum interponere organum. Sed si in aliquibus locis consuetum esset organa pulsari etiam inter horas canonicas, aut aliquas earum, ut est hora Tertia; praesertim quando cantatur, dum Episcopus solemniter celebraturus, capit sacra paramenta, poterit talis consuetudo servari." Ähnlich wie in diesem § 7 ist die Lage auch in der erwähnten Gottesdienstordnung.

Weniger zu billigen waren vielleicht andere Anordnungen, welche sich in dem eben genannten Aktenstück finden. Dabei handelt es sich um dreierlei, nämlich um die Aufführung einer reinen Instrumentalkomposition anstatt des vorgeschriebenen Gesanges, um den Ersatz des Offertoriums bezw. der Communio der Messe durch eine Motette mit fremdem Text und schließlich um die Einschaltung deutscher Gesänge in den liturgischen Gottesdienst.

An sich wurde gegen die Aufführung reiner Instrumental-

musik, wie auch später (1749) Papst Benedikt XIV. ausdrücklich feststellte (vgl. oben S. 5), nichts eingewendet, wenn sie als Ausfluß kirchlicher Gesinnung angesehen werden konnte und den Gang der liturgischen Handlung nicht beeinträchtigte. In diesem Sinne versteht auch das Caeremoniale Episcoporum die Anwendung der Orgel, die bei den Gesängen des Ordinariums außer dem „Credo" und denen des Propriums alternierend mitwirken kann, „dum elevatur Ss. Sacramentum, graviori, et dulciori sono; ... ac in fine Missae" (§ 9).

Man erfährt nun aus dem oben erwähnten Aktenstück des Kurfürsten, daß in der Mitternachtsmesse „entre l'Evangile" eine Symphonie von Pez aufgeführt wurde, im Hochamte des ersten Weihnachtstages „entre l'Evangile" eine Symphonie von Arnold. Das bedeutet doch, daß w ä h r e n d des Evangeliums diese Werke gespielt wurden. Daraus ergibt sich dann aber, daß das Evangelium nicht gesungen, sondern lediglich vom zelebrierenden Geistlichen gesprochen wurde, um für die Musik Platz zu schaffen. Die Einordnung der Instrumentalmusik an dieser Stelle kann allerdings nicht als häufig angesehen werden, da doch die zur Verfügung stehende Zeit recht kurz ist. Vielmehr wird sie in der Regel erfolgt sein, wo sie auch in offiziellen kirchlichen Erlassen gestattet worden ist. Denn es war darauf zu achten, daß die liturgischen Worte vollständig gesungen wurden. Darum aber durfte umso weniger an ihre Stelle Instrumentalmusik treten [101]).

Das zweite, was in dieser Gottesdienstordnung festzustellen war, ist die Tatsache, daß bei Offertorium und Communio der Hochämter, statt der im Proprium vorgesehenen Texte, irgendwelche andere gesungen wurden und zwar in Gestalt von Motetten. Dabei handelt es sich allerdings um eine stärkere Abweichung von der liturgischen Ordnung. Papst Innozenz XII. hatte in seinem Dekret von 1697 (vgl. oben S. 9) dazu Stellung genommen und verboten, daß „si canti Moteto, ò Compositione alcuna, ma solamente nelle Messe l'Introito, Graduale, ò Offertorio corrente". Die Geltung dieser Bestimmung wurde später von Benedikt XIV. erneut betont. Und doch handelt es sich bei dieser Praxis um einen in damaliger Zeit ganz allgemeinen Brauch — als solcher hat er ja auch den Widerspruch jener Päpste herausgefordert —, an dem allem Anschein nach niemand Anstoß nahm [102]).

Neben den erwähnten Gepflogenheiten fällt als dritte der Gesang deutscher Weihnachtslieder während des Hochamtes auf. Wurde an sich der Gebrauch der Landessprache im liturgischen Gottesdienst auf dem Trienter Konzil ausgeschlossen (vgl. oben S. 2), so war es doch im Laufe der Zeit nicht möglich, sie völlig auszuschalten. Wie oben (S. 3 f) hervorgehoben wurde, lag es der Kirche nicht daran, nationale Eigentümlichkeiten auszurotten, vielmehr ließ sie es sich angelegen sein, sie zu gestatten, falls sie nicht dazu führten, die liturgische Einheit zu zerstören. Und so sehen wir auch bald auf Konzilien und in offiziellen Erlassen der Ritenkongregation die Duldung von Gesängen in der Landessprache ausge-

drückt [103]). Jedenfalls ist der Gesang deutscher Weihnachtslieder nach der Wandlung des Hochamtes als ein — wenigstens am Hofe des Kurfürsten — geltender Brauch anzusehen, an dem festgehalten wurde.

Ein anderes Bild bietet die musikalische Ausgestaltung der Kartage, wie sie aus der Gottesdienstordnung von 1721, die oben (S. 21 ff.) auszugsweise mitgeteilt wurde, zu ersehen ist. Hier finden wir nichts von der Zurückhaltung, die die Kirche immer wieder als Notwendigkeit hinstellte. Bestand die Kirche darauf, daß in dieser Zeit jegliche Instrumentalmusik — mit Ausnahme der Hochämter am Gründonnerstag und Karsamstag — aus den Gotteshäusern fernbleiben müsse, so wurde hier Wert darauf gelegt, den Gottesdienst mit Gesang und Instrumenten auszuschmücken. Und das nicht nur bei den Hauptgottesdiensten, sondern es waren zahlreiche Stunden des Tages und der Nacht der Musik vorbehalten. Für die Nachtstunden ward ausdrücklich verlangt, daß sich die „Music von allerhand Stimmen / und mit beybringenden Musicalischen Instrumenten" einzufinden habe — wie noch heute beispielsweise im Süden Deutschlands und in Italien üblich ist. Über das, was in dieser Zeit aufgeführt wurde, finden sich keinerlei Angaben; die Vorschrift, daß am Karsamstag um 6 Uhr nachmittags „die Lauretanische Litaniae musicaliter gesungen werden" sollen, mag vielleicht auf zeitgenössische Kompositionen dieser Litanei hindeuten, aber wir befinden uns damit auch schon an der Schwelle des Ostertages.

Näheres bringt erst die spätere, auch von Jos. Heer veröffentlichte, Anzeige — Heer setzt sie etwa auf 1778 an —, in der bekanntgegeben wird, daß am Gründonnerstag beim Heiligen Grab „La passione di Giesu Christo", am Karfreitag „I Peregrini al sepolcro", am Karsamstag schließlich „Der Tod Jesu in deutscher Sprache" aufgeführt wurde [104]). Zu vermuten ist, daß diese Werke von Salieri, Hasse und Graun stammten [105]). Damit steht die Musik am kurkölnischen Hofe auf dem Boden der allgemeinen Praxis, damit aber auch streng genommen auf einem den kirchlichen Vorschriften entgegengesetzten Standpunkt.

Berücksichtigt man den Nachdruck, der von der Kirche immer wieder auf die Forderung gelegt wurde, daß in der Advents- und Fastenzeit, zumal an den Kartagen, die Instrumentalmusik im Gottesdienst absolut ausgeschaltet werden müsse, so möchte man nach den Gründen forschen, die die Abweichung von jenem Gebote rechtfertigten. Zu beachten ist dabei freilich, daß der Brauch, in den Kartagen Instrumente in größerem Maße hinzuzuziehen, auch von den Bischöfen zu bekämpfen gewesen wäre; denn er störte die liturgische Einheit des Gottesdienstes und war zudem geeignet, die Aufmerksamkeit der Gläubigen von der Handlung abzulenken. Sei es nun, daß die Kurfürsten das gleiche Beispiel in anderen Gebieten des Reiches sahen, sei es, daß sie im Interesse der Repräsentation einen gewissen Aufwand an musikalischen Mitteln auch an den Tagen kirchlicher Trauer fordern mußten, jedenfalls steht

diese Praxis nicht im Widerspruch zu den Anschauungen und Auffassungen der Menschen des 18. Jahrhunderts, die auch in der Kirchenmusik zum Ausdruck kamen. Den Empfindungen und Gefühlen, die die Betrachtung des Leidens Christi in ihnen erweckte, entsprachen die Passionsmusiken als adäquater Gefühlsausdruck, und so waren diese in der Lage, die Zuhörer bis zu Tränen zu rühren. Bei aller Anerkennung der Werke der Meister des A cappella-Stiles und des Gregorianischen Chorals entsprach doch jene zeit- und volknahe Musik in besonderem Maße dem Empfinden der Zeit, mochte sie auch z. T. von protestantischer Seite stammen — was ja im Zeitalter der Aufklärung, das für den Toleranzgedanken eintrat, nicht wundernehmen kann — oder mit einer Gattung verwandt erscheinen, die ihre Gestalt den Einflüssen der Oper verdankte und deren deutlichen Charakter trug. Man geht gewiß nicht fehl in der Annahme, daß Oratorien und Passionen italienischen wie deutschen Stils in der Hofkapelle zu Bonn aufgeführt wurden. Und nicht nur Texte rein religiösen Inhaltes, die aus der hl. Schrift oder einer Heiligenlegende genommen waren, wurden vertont; denn wie Schiedermair mitteilt, schuf Christian Gottlob Neefe eine Komposition der Ode „Dem Unendlichen" von Klopstock, „als Chor mit starker Orchesterbegleitung . . ., welche nachher auch in der Charwoche in einer hiesigen Fräuleinstiftskirche von ihm aufgeführt ward. — Kürzlich hat er eine Parodie . . . nach der vortrefflichen Composition des Capellmeisters Georg Benda . . . verfertigt, welche . . . als ein kurzes Oratorium von allen christlichen Religionsverwandten in der Kirche sowohl als in Conzerten gemacht werden kann." [106])

Aus diesen Erscheinungen spricht, vom Standpunkt der Kirche aus betrachtet, abgesehen von dem gewiß echten religiösen Empfinden, das sich darin äußert, ein Mangel an liturgischer Einsicht, der an sich im Widerspruch zu den Bemühungen jener Zeit um eine einheitliche Liturgie steht, weniger vielleicht zu dem Streben, dem Volke eine weitgehende Anteilnahme zu ermöglichen. Dieses Streben aber führt auch zur Einschaltung deutscher Gesänge in den liturgischen Gottesdienst [107]). Gerade die Regierungszeit des Kurfürsten Max Franz von Österreich, des Bruders Josefs II., ist durch dieses Streben charakterisiert [108]).

Neben der liturgischen Anfechtbarkeit der erwähnten Passions- und Oratorienaufführungen erscheint auch die — vom Standpunkte der Kirche aus — anfechtbare Textverwendung. Denn die für diese Werke geschriebenen Texte hatten mit der hl. Schrift kaum mehr etwas zu tun, sondern sie erschienen durchweg als freie Dichtungen religiösen Inhalts, in denen, ähnlich den Kantaten, nur gelegentlich biblische Worte benutzt wurden [109]). Diese Einstellung zur Textgestalt, die den Vorstellungen der Aufklärungszeit durchaus entsprach, stand nicht nur im Gegensatz zu den liturgischen Forderungen der Kirche, sondern sie widersprach auch der Grundeinstellung der Kirche. Das galt zumal von Texten, die von protestantischer Seite her in die Kirche eingeführt wur-

den. Die Aufklärer aber, die von der Idee der Toleranz beherrscht wurden, nahmen keinen Anstoß daran und erschwerten somit den Stand der Kirche wesentlich [110]). Und so fand sie auch bei den Bischöfen, die den Anschauungen der Aufklärung huldigten, nicht die Unterstützung, die sie hätte verlangen und voraussetzen können. Bei dieser Sachlage bot sich den Musikern die Möglichkeit, in der Erzdiözese Köln ebenfalls alle die Bestrebungen, die durch die Geisteshaltung der Aufklärung bedingt waren, wenn auch mit Maß, zum Ziele zu führen. Neben den geschilderten Gegensätzen, die sich damit zur Kirche ergaben, wurden Möglichkeiten für eine Reform der Kirchenmusik geschaffen. Ausgehend von der Ablehnung eines übermäßigen Aufwandes an musikalischen Mitteln, der in keinem Verhältnis zu dem Zwecke der Ausdrucksgestaltung stand, wurde der Weg zur Ausgestaltung einer zeitgemäßen liturgischen Form beschritten und die Einführung der Deutschen Singmesse propagiert und verwirklicht [111]).

In dieser Zeit fand der Gedanke einer Erneuerung der liturgischen Musik im Sinne der Kirche und einer Wiedererweckung auch des Gregorianischen Chorals einen günstigen Boden. Diese Bewegung, die zwar erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu voller Geltung gelangte, begleitete den allmählichen Niedergang jener Kirchenmusik, die sie bekämpfte. Die Kirchenwerke der großen Klassiker Josef Haydn, Mozart und Beethoven erscheinen somit als letzte Spitzen der symphonischen Gestaltung im Geiste des ausgehenden 18. Jahrhunderts, während der Geist der Romantik des 19. Jahrhunderts die Reformer beseelte und ihnen in der Begeisterung für die Größe einer vergangenen Zeit den Gedanken der Wiedererweckung des alten Gesanges der Kirche und des Werkes Palestrinas und seiner Zeitgenossen eingab [112]). Darin auch besteht die Größe jener Bewegung, nicht allerdings in der nun einsetzenden umfangreichen äußerlichen Nachahmung des Palestrinastils mit den Mitteln dieses Meisters; denn auch das 18. Jahrhundert kannte eine Palestrinarenaissance, die allerdings mit den Mitteln des 18. Jahrhunderts arbeitete [113]).

Eine Rückschau auf das im Vorhergehenden Dargestellte zeigt, daß die Gedanken, die die Menschen des 18. Jahrhunderts im Hinblick auf die Kirchenmusik erfüllten, auch in der Erzdiözese Köln lebendig waren. Maßgebend für den Einfluß dieser Gedanken war die Anteilnahme der Kurfürsten, die als Erzbischöfe dafür zu sorgen hatten, daß die Würde der Gotteshäuser unangetastet blieb. Sie unterzogen sich dieser Aufgabe als echte Kinder ihrer Zeit und handelten so, wie die herrschenden Ideen es ihnen eingaben, wenn sie sich auch manchmal dadurch in Gegensatz zu den allgemeingültigen Grundsätzen und Erlassen der Kirche befanden. Ihrer Förderung aber ist es zu verdanken, daß vor allem die weltliche Musik am Bonner Hofe auf eine beachtenswerte Höhe gelangte. Hier war der Nährboden für den jungen Beethoven, der am Rhein zu der Vollendung heranreifte, der wir seine Messen verdanken.

Anmerkungen.

1. O. Ursprung, Die kath. Kirchenmusik, in: Bücken, Hdb. d. Musikwissensch., Potsdam 1931. S. 138.
2. Corpus juris canonici c. un. Extravag. comm. 3, 1. Vgl. dazu:
— A. W. Ambros, Gesch. d. Musik. Leipzig 1891. Bd. 2, S. 380 f.
— Ursprung, Die kath. Kirchenmusik, S. 138.
3. Heinr. Besseler, Die Musik d. Mittelalters u. d. Renaissance, s. Bücken, Hdb. d. Musikwissensch. Potsdam 1931, S. 136,148.
— Ursprung S. 138, 185.
4. O. Ursprung, Jacobus de Kerle, s. D. T. B. Jahrg. 26, Bd. 34. S. XLVII f. In diesem Abschnitt wird auch die Dekretale Johanns XXII. erwähnt.
5. Canones et Decreta Conc. Trid. Sess. 22, Decr. de observ. et evit. in celebr. Missae, Abs. 3. Hrsg. Richter-Schulte. Leipzig 1853, S. 128.
— Karl Weinmann, Das Konzil v. Trient u. d. Kirchenmusik. Leipzig 1919, S. 4.
6. c. 12 Conc. Trid. sess. 24, De ref. s. Richter-Schulte, S. 349.
— Weinmann, (vgl. Anm. 5), S. 6.
— Ursprung (vgl. Anm. 4), S. XLVIII.
— Vgl. dazu Th. Kroyer, Ausgew. Werke v. Gregor Aichinger, s. D. T. B. Jahrg. 10, Bd. 1, S. XL.
7. Das Konzil von Trient formulierte folgenden Satz: „Si quis dixerit ... lingua ... vulgari missam celebrari debere: anathema sit." Sess. 22, De sacrificio Missae, can. 9. Richter-Schulte, S. 127.
8. Weinmann (vgl. Anm. 5), S. 14.
9. Bullarium Benedikts XIV. Tom. 1, 48. § 6, (Prato 1846) auch z. B. gedruckt in Gasparri P., Fontes Cod. j. c. I (Rom 1925 ²) 723.
10. Caeremoniale Episcoporum, Lib. 1, Cap. 28.
— Vgl. Ignaz Mitterer, Die Revision des Caerem. Episcop. in Bezug auf die dort enthaltenen Bestimmungen üb. kirchl. Musik. Kirchenmusikal. Jahrb., Jahrg. 1886, S. 46.
11. A. M. Koeniger, Kath. Kirchenrecht. Freiburg 1926, S. 66, 125, 199 f.
12. Eine Entscheidung der Ritenkongregation vom 11. 6. 1605 besagt, daß den Bischöfen in Zweifelsfällen über die hl. Riten nicht das Recht der Entscheidung zustehe.
    Vgl. Decreta authentica Congreg. Sacr. Rituum. Rom 1898, Nr. 179. Dieses Dekret zitiert bei Paul Krutschek, Die Kirchenmusik nach dem Willen d. Kirche. Regensburg 1891, S. 156.
13. Decret auth. (vgl. Anm. 12), Nr. 971.
    Entscheidung v. 14. 11. 1654: „Caeremonialem librum semel receptum, integre servandum fore declaravit."
    Nr. 1666. Entscheidung v. 19. 4. 1681: „In omnibus Ecclesiis maxime vero in cathedralibus, sublato quocumque contrario usu sive consuetudine, ... in explendis sacris functionibus, caeremonias et ritus a Caeremoniali Episcoporum praescriptos, juxta illius modum et normam quibuscumque actibus exercendos et observandos esse."

14. Benedikt XIV. Bullarium Lib. 11, De synode Diocesana. Prato 1844, cap. 7,6.
15. Ursprung (vgl. Anm. 1), S. 225.
16. Benedikt XIV., Enzyklika „Annus qui", 1749. Bullar. Benedikts XIV. Tom. 3,3, (Prato 1846), auch z. B. Gasparri, Fontes II (Rom 1928 [2]) 199.
17. Enzyklika „Annus qui", § 10.
18. Vgl. Collectio Lacensis Bd. 1, S. 368 c, d. Der Wortlaut dieser Bestimmungen ist folgender: „Pro eo autem, quod musicam in Ecclesiis spectat, praeter extravagantum „Docta", de vita et honestate Clericorum, Edictum pariter fel. rec. Alexandri VII. innovandum esse statuimus, prout hoc nostro Decreto innovamus: ulteriusque prohibendum ducimus, ne in Missis Defunctorum diebusque Adventus et Quadragesimae, Festis dumtaxat exceptis, organa pulsentur, nec aliud quodvis musicum instrumentum adhibeatur: quo tempore, Dominica scilicet Adventus tertia, dicta Gaudete, et Quadragesimae quarta, nuncupata Laetare, pulsari organa permittuntur in Missa tantummodo Conventuali. Sub poenis interea in praecitata Extravagante et Edicto inflictis cohibeant Episcopi Musicae Magistros, Organistas et Cantores aliosque quoscumque a quibusvis in Ecclesia indecori cantus modulationibus, ne fidelium magis videantur auribus prurire quam pios in Deum affectus excitare."
19. Decreta auth. (vgl. Anm. 12), Nr. 1490, Entscheidung v. 16. 9. 1673, Abs. 8; Nr. 2245, Entsch. v. 2. 4. 1718.
20. Vgl. Mitterer (vgl. Anm. 10), S. 50.
21. Dazu s. auch d. Entscheidung d. Ritenkongregation v. 16. 1. 1677 (Decr. auth. Nr. 1588, Punkt 7), die auf folgende Klage hin erging: „Novem per dies ante Nativitatem D. N. Jesu Christi ad auroram celebrantur Missae ... de festivitatibus Virginis Deiparae; non solum in diebus feriatis, verum etiam in Festis duplicibus classicis et Dominicis, cum Gloria et Credo et unica Oratione, praetextu devotionis populi, quibus diebus ad maiorem celebritatem multa fiunt remedio digna. Conveniunt enim in Chorum cantandi causa plures laici, et quasdam canunt cantilenas risum moventes, tempori locoque nullatenus consentaneas. Huic mori debet opportunum adhiberi remedium, ut penitus e medio tollatur scandalum." Die Antwort der Ritenkongregation lautete: „Consuetudines seu, ut melius dicamus, abusus omnes expositi, uti repugnantes Rubricis et Expositorum opinionibus, tolli omnino debent. Non sunt enim laudabiles, imo scandalosae, iis maxime qui observantiam bonorum rituum."
22. Siehe dazu Benedikt XIV. (vgl. Anm. 16), § 8: „Alexandri Constitutionem Venerabilis Servus Dei Innocentius XII. Decreto suo die 3. Decembris 1678 confirmavit."
23. Alexander VII., Constitutio „Piae sollicitudinis", 1657. Magnum Bullarium Romanum, Editio Taurinensis, Tom. 16. S. 275 ff.
24. Innozenz' XII. Konstitution in: Collectio Bullarum, constitutionum, brevium etc. Rom 1697. Nr. 76.
25. Benedikt XIV. (vgl. Anm. 14), cap. 7, 6. Abschnitt 7 enthält zu Anfang noch die folgende Bekräftigung des Gesagten: „... sapiens Episcopus ... potius caveat, ne theatrales modi ad ecclesiasticos concentus transferantur, neve theatralibus instrumentis Ecclesiae personent."

26. Van Espen, Jus ecclesiasticum universum. Bd. 1. (Köln 1777) S. 437, Nr. 28.
27. Benedikt XIV. (vgl. Anm. 16), § 12. Vgl. dazu ferner
— F. L. Ferraris, Bibliotheca canonica, Rom 1884, Bd. 5, Art. Musica, worin die kirchlichen Bestimmungen beisammen stehn.
28. Caeremoniale Episc. (vgl. Anm. 10), § 11.
— Mitterer (vgl. Anm. 10), S. 46 ff.
29. Decreta auth. (vgl. Anm. 12), Nr. 823.
30. van Espen (vgl. Anm. 26).
31. Vgl. Anm. 24.
32. Benedikt XIV. (vgl. Anm. 16), § 8.
33. L. Eisenhofer, Handb. d. kath. Liturgik. Freiburg 1932, Bd. 1, S. 232 f.
34. Decreta synod. Max. Henrici. Pars 1, Tit. 3, cap. 10. Pag. 22 u. Pars 2, Tit. 8, cap. 10, § 4. Pag. 91.
35. Acta et decreta Concilii Provinciae Coloniensis etc. Köln 1862. Pars 2, tit. 2, cap. 22. De cantu ecclesiastico.
36. Kurkölnische Akten Ib, Tit. 1, Nr. 5. Düsseldorf, Staatsarchiv. Vgl. auch Ludw. Schiedermair, Der junge Beethoven, Leipzig 1925, S. 49, wo eine „Andachtsordnung" von 1768 mitgeteilt wird, die fast den gleichen Wortlaut hat wie die oben (Seite 17 f.) zitierte Verordnung vom 16. 9. 1751.
37. Akten des Geistl. Archivs, Köln, Nr. 514. Düsseldorf, Staatsarchiv.
38. Kurköln. Akten Ib, Tit. 1, Nr. 12, Düsseldorf, Staatsarchiv.
39. Akten des Geistl. Archivs, Köln, Nr. 514. Düsseldorf, Staatsarchiv. Vgl. damit auch die von Jos. Heer (Zur Kirchenmusik u. ihrer Praxis während der Beethovenzeit in Bonn. Kirchenmusikal. Jahrb. 1934, S. 138 ff.) veröffentlichte Gottesdienstordnung zum Ritterschlag des Grafen Waldstein.
40. B. A. Wallner, Joh. Chr. Pez, D. T. B. Jahrg. 27/28, Bd. 35, S. XXIV, XXXV.
41. Vgl. dazu Heer (vgl. Anm. 39), S. 137.
42. Vgl. Rob. Eitner, Biograph.-bibliograph. Quellenlexikon, Bd. 1. Leipzig 1900.
43. B. A. Wallner erwähnt (auf Seite LXXIV des Pez-Bandes der Bayerischen Denkmäler) verschiedene Werke von Pez mit konzertierenden Oboen.
44. Eitner (vgl. Anm. 42), Bd. 2, S. 237.
45. Ursprung (vgl. Anm. 1), S. 214, 230.
46. Eitner (vgl. Anm. 42), S. 203.
47. Akten des Geistl. Archivs, Köln, Nr. 514. Düsseldorf, Staatsarchiv.
48. Ediktensammlung 1533—1731. Fach 1/i. Stadtarchiv, Bonn.
49. Schiedermair (vgl. Anm. 36), S. 168.
50. Heer (vgl. Anm. 39), S. 140.
51. Akten d. Geistl. Archivs, Köln, Nr. 512, Düsseldorf, Staatsarchiv.
52. Chr. Friedr. Dan. Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien 1806, S. 41.
53. Zitiert nach der Übersetzung v. Lorenz Mizler. Leipzig 1742.
54. Meinrad Spieß, Tractatus Musicus Compositorio-Practicus. Augspurg 1746, S. 161.
55. Martin Gerbert, De cantu et musica sacra. St. Blasien 1774, Bd. 2, S. 294 f.
56. Berlin 1752. Neudruck v. A. Schering. Leipzig 1906. Zitat nach diesem Neudruck.
57. Charles Burney, Tagebuch der musikalischen Reisen. Hamburg 1773. Bd. 2. Deutsch v. Bode. S. 245 f.

58. Leipzig 1911. Publikationen der I. M. G., Beihefte. S. 25.
59. Vgl. oben S. 25.
60. Fux, Gradus ad Parnassum (vgl. Anm. 53), S. 182.
61. Spieß (vgl. Anm. 54), S. 161.
62. Fux (vgl. Anm. 53), S. 182.
63. Burney (vgl. Anm. 57), S. 245.
64. D'Antoine, in: Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse. Bonn, Dezember 1784, S. 299 f.
65. Ebenda, S. 296.
66. Kaspar Anton v. Mastiaux, Über Choral u. Kirchengesänge. München 1813, S. 40.
67. Schubart (vgl. Anm. 52), S. 41.
68. Ebenda, S. 184.
69. Ebenda, S. 183.
70. Ebenda, S. 182.
71. Ebenda, S. 184.
72. Ad. Sandberger, Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. München 1924, Bd. 2.
— Schiedermair, Der junge Beethoven.
— Heer, Zur Kirchenmusik u. ihrer Praxis usw.
— Vgl. auch: Frz. Walraff, Das Verschwinden der Kirchenmusik zu Köln im Jahre 1805. Köln 1818.
— Heinrich Hack, Die Kölner Dom-Musikkapelle. Jahrb. d. Köln. Geschichtsvereins. Köln 1922.
73. Vgl. Heer (vgl. Anm. 39), S. 139 f.
74. Schubart (vgl. Anm. 52), S. 375.
75. Ebenda, S. 375.
76. Ebenda, S. 376 ff.
77. Albert Ehrhard, Kathol. Christentum u. Kirche Westeuropas i. d. Neuzeit, s. Hinneberg, Kultur d. Gegenwart. Berlin/Leipzig 1909, 2. Aufl., S. 352.
— Ad. Rösch, Das Kirchenrecht i. Zeitalter d. Aufklärung. Archiv f. kathol. Kirchenrecht. Mainz 1903, S. 465: „Die in mancher Hinsicht stark fühlbare Abhängigkeit vom päpstlichen Stuhle mußte ... manchen geistlichen Fürsten sehr lästig erscheinen und waren sie darum Bestrebungen, welche ihnen dieses Joch abzunehmen versprachen, keineswegs abhold."
78. Mastiaux (vgl. Anm. 66), S. 29.
— Ehrhard (vgl. Anm. 77), S. 346.
— C. v. Brockdorff, Die deutsche Aufklärungsphilosophie. München 1926, S. 10, 35. 125, 128 f.
— Lexikon f. Theologie u. Kirche. Freiburg 1930, Bd. 1, Artikel Aufklärung (L. Baur), S. 794 ff.
79. Walter Serauky, Die musikal. Nachahmungsästhetik im Zeitraum v. 1700—1850. Münster i. W. 1929, S. 5 f.
— Vgl. auch: Heinr. Günter, Deutsche Kultur in ihrer Entwicklung. Leipzig 1932, S. 205.
80. Brockdorff (vgl. Anm. 78), S. 112 ff., 175 Anm. 115, 128 f.
81. Ebenda, S. 11.
82. Benedikt Stattler, Wahres Jerusalem, od. üb. religiöse Macht u. Toleranz in jedem u. besonders im kathol. Christenthume. Augsburg 1787.
— Joh. Schwerdling, Praktische Anwendung aller k. k. Verordnungen in geistl. Sachen Publico-Ecclesiasticis vom Antritte d. Regierung weiland Marien Theresien bis ersten May 1788, I. Teil. Wien 1788. S. 433 ff.; II. Teil, Wien 1789. S. 287 ff. Siehe ferner:

— Seb. Merkle, Die kirchl. Aufklärung im kathol. Deutschland. Berlin 1910, S. 162 f., 173 f.
83. Brockdorff (vgl. Anm. 78), S. 37, 162.
84. Vgl. Hugo Goldschmidt, Die Musikästhetik d. 18. Jahrh. u. ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. Zürich/Leipzig 1915, S. 52.
85. Hermann Kretzschmar, Aus Deutschlands italienischer Zeit. Gesammelte Aufs. Bd. 2, Leipzig 1911.
86. Joh. Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (vgl. Anm. 56).
87. Ludw. Schiedermair, Mozart. München 1922, S. 441.
88. Siehe auch Schiedermair, Beethoven (vgl. Anm. 36), S. 72 ff.: Zeitgenössische Mitteilungen üb. das Bonner Musikleben.
89. D'Antoine (vgl. Anm. 64), S. 296. Zitat bei:
— Heer (vgl. Anm. 39), S. 141.
90. Benedikt XIV. (vgl. Anm. 16), § 11.
91. A. W. Thayer-Deiters, Ludwig van Beethovens Leben. Leipzig 1917, Bd. 1, S. 31.
— Ad. Sandberger, Evaristo Felice Dall'Abaco, D. T. B. Jahrg. 1, Bd. 1, S. XI, XXIX f.
92. F. E. Mering, Gesch. d. vier letzten Kurfürsten v. Köln. Köln 1842, S. 28.
— L. Ennen, Der span. Erbfolgekrieg u. d. Kurfürst Josef Clemens v. Köln. Jena 1851, S. 257, ff., 272.
— Heinr. Schrörs, Zum Privatleben d. Kurfürsten Josef Clemens, s. Annalen d. histor. Vereins f. d. Niederrhein, Heft 92. Köln 1912, S. 129 ff.
— Max Braubach, Die letzten vier Kurfürsten v. Köln. Bonn/Köln 1931, S. 10 f.
93. Ursprung, Kirchenmusik (vgl. Anm. 1), S. 214.
— Thayer-Deiters (vgl. Anm. 91), S. 10 f.
94. D'Antoine (vgl. Anm. 64), S. 296 f.
— Mastiaux (vgl. Anm. 66), weist auf S. 39 auf einen Hirtenbrief des Kurfürsten Max Friedrich hin, in dem den Musikern der erhabene Zweck der Kirchenmusik nahegelegt wurde.
— Schiedmair, Beethoven (vgl. Anm. 36), S. 62.
95. Ursprung, Kirchenmusik (vgl. Anm. 1), S. 233.
96. Sandberger (vgl. Anm. 72), S. 118 ff.
97. Vgl. H. Kretzschmar, Allgemeines u. Besonderes zur Affektenlehre. Jahrb. Peters 1911, S. 64 f.
— R. Schäfke, Quantz als Ästhetiker. Archiv f. Musikwissenschaft 1924, S. 217.
— Ursprung, Kirchenmusik (vgl. Anm. 1), S. 239 f.
— Wilh. Kurthen, Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikal. Jugendwerken. Bonner Diss. i. d. Zeitschr. f. Musikwissenschaft 1921. S. 222.
98. Benedikt XIV. (vgl. Anm. 16), § 9. Oben, S. 8, Zitat: „At vero nobis".
99. Benedikt XIV. (vgl. Anm. 16), § 9.
100. Sperrung von mir.
101. Vgl. auch Ursprung, Kirchenmusik (vgl. Anm. 1), S. 216.
102. Kurthen (vgl. Anm. 97), S. 202 f.
103. Ursprung (vgl. Anm. 1), S. 225.
104. Heer (vgl. Anm. 39), S. 141.
105. Ebenda, S. 140, Anm. 55.
106. Schiedermair, Betthoven (vgl. Anm. 36), S. 75 f.
— Auch Heer (vgl. Anm. 39), S. 141.
107. Ursprung (vgl. Anm. 1), S. 244, 257.

108. Max Braubach, Max Franz v. Österreich letzter Kurfürst v. Köln u. Fürstbischof v. Münster. Münster 1925, S. 156.
— Siehe ferner: Mering (vgl. Anm. 92), S. 113.
— H. Brück, Die rationalist. Bestrebungen im kathol. Deutschland, bes. i. d. drei rhein. Erzbistümern i. d. zweiten Hälfte d. 18. Jahrh. Mainz 1865, S. 75, 99 f.
109. A. Schering, Gesch. d. Oratoriums. Leipzig 1911, S. 327.
110. Vgl. Merkle (vgl. Anm. 82), S. 162 f., 173 f.
111. Vgl. Anm. 108.
112. O. Ursprung, Restauration u. Palestrinarenaissance i. d. kath. Kirchenmusik d. letzten zwei Jahrhunderte. Augsburg 1924, S. 15 ff. Vgl. auch:
— E. Th. A. Hoffmann, Alte und neue Kirchenmusik.
— A. F. J. Thibaut, Über Reinheit d. Tonkunst. Heidelberg 1875, 5. Ausgabe.
113. Ursprung (vgl. Anm. 1), S. 236.
— K. G. Fellerer, Der Palestrinastil u. seine Bedeutung i. d. vokalen Kirchenmusik d. 18. Jahrh. Augsburg 1929, S. 103.

Lebenslauf.

Ich, Alfred Becker, bin am 2. Mai 1904 in Beuel als Sohn des Musikdirektors Johann C. Becker und seiner Ehefrau Gertrud geb. Fegers geboren und römisch katholischen Bekenntnisses. Nach dem Besuch der Volksschule wurde ich Schüler des Staatl. Beethoven-Gymnasiums in Bonn, das ich Ostern 1925 nach Ablegung der Reifeprüfung verließ. Im gleichen Jahre bezog ich die Universität Bonn und war zunächst in der katholisch-theologischen Fakultät eingeschrieben, in der meine Lehrer vornehmlich die Herren Professoren Dyroff, Rademacher, Andres, Müncker, Ehrhard, Junglas, Tillmann, Koeniger, Vogels, Feldmann und Peters waren. Seit 1929 in der philosophischen Fakultät, hörte ich vornehmlich bei den Herren Professoren Schiedermair, Schmitz, Walzel, Enders, Bach, Curtius und Moldenhauer. Die Anregung zu dieser Arbeit danke ich Herrn Professor Dr. Schiedermair.

Die mündliche Prüfung fand am 16. Dezember 1936 statt.